326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 2

1968

7999/2

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:

Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:

ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 — 1968 — Nr. 2

SUMAR

Pag.

STUDII

GHEORGHE CIOBANU, Naţional şi universal în folclorul muzical românesc 105
ANDREI BUCŞAN, Probleme ale ritmului dansului popular românesc . . . 111
ANTON BALOTĂ, Funcţiunea socială a cîntecului bătrînesc. De la balada „Sora păcurarului" la „Kira Kiralina" 123

MATERIALE

DUMITRU POP, Contribuţii la studiul jocurilor de priveghi din zona văii Gurghiului 131
DOINA T. NEGULESCU, Evoluţia povestitului în Drăguş—Făgăraş 143
VALENTIN BĂINŢAN, Tînjaua — obicei tradiţional din Maramureş . . . 159
EUGENIA CERNEA, „Udătoriul" — versiune maramureşeană a obiceiului agrar închinat plugarului care iese cel dintîi la arat 163
ISTVÁN ALMÁSI, Repertoriul de cîntece populare româneşti la maghiarii din Braniştea 171

NOTE şi RECENZII

IORDAN DATCU, Folcloristul Ion Bîrlea la 85 de ani 181
RADU NICULESCU, Probleme de literatură populară la al V-lea congres al Asociaţiei internaţionale de literatură comparată 185
OVIDIU BÎRLEA, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, 1967, Editura pentru literatură (Radu Răutu) 189

Rev. etn. folc. — tom. 13, nr. 2 — p. 103–194 — Bucureşti, 1968

7999/2

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 **1968** **No 2**

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

GHEORGHE CIOBANU, National et universel dans le folklore musical roumain 105
ANDREI BUCȘAN, Problèmes du rythme de la danse populaire roumaine . . 111
ANTON BALOTĂ, La fonction sociale de la ballade populaire roumaine . . . 123

MATÉRIAUX

DUMITRU POP, Contribution à l'étude des jeux des veillées dans la zone de Gurghiu 131
DOINA T. NEGULESCU, L'évolution de l'art de conter à Drăguș—Făgăraș 143
VALENTIN BĂINȚAN, *Tinjaua*, coutume traditionnelle du Maramureș . . 159
EUGENIA CERNEA, *Udătoriul*, version du Maramureș de la coutume fêtant le laboureur qui sort le premier aux champs 163
ALMÁSI ISTVÁN, Les chansons populaires roumaines dans le répertoire des Magyars de Braniștea 171

NOTES ET COMPTES RENDUS

IORDAN DATCU, Le folkloriste Ion Bîrlea à son 85e anniversaire 181
RADU NICULESCU, Problèmes de littérature populaire au Ve Congrès de l'Association internationale de littérature comparée 185
OVIDIU BÎRLEA, *Poveștile lui Creangă*, Bucarest, 1967, Editura pentru literatură (*Radu Răutu*) 189

https://biblioteca-digitala.ro

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC*

GHEORGHE CIOBANU

Pentru realizarea formei naționale a artei lor, reprezentanții școlilor naționale au apelat, după cum se știe, la muzica populară. La început s-au folosit îndeosebi melodii, dar și fragmente melodice populare, și numai ceva mai tîrziu s-a ajuns la utilizarea unor particularități modale, ritmice, stilistice. Din cauză că s-a recurs cel mai adesea la elemente de suprafață ale creației populare — este cu totul neînsemnat numărul compozitorilor care să se fi ocupat în mod special cu cercetarea folclorului și deci să fi avut posibilitatea să pătrundă în tainele acestuia —, s-a ajuns cu timpul să se considere de unii utilizarea folclorului ca o frînă în calea dezvoltării artei muzicale. Ceva mai mult, constatarea că zona de răspîndire a unor elemente ale folclorului depășește cu mult granițele unei țări — așa cum vom sublinia și noi mai departe — a determinat pe unii să pună la îndoială existența specificului național chiar și în folclor. Nu este mai puțin adevărat că la formarea unor asemenea păreri au contribuit și unii folcloriști care s-au grăbit să fixeze pentru folclorul patriei lor unele trăsături care s-au dovedit, pînă la sfîrșit, de nesusținut[1].

Abordăm tema enunțată în titlul articolului nostru cu gîndul de a înlătura îndoiala unora — dacă vor fi existînd printre noi — cu privire la caracterul național al folclorului muzical și de a contribui la lămurirea problemei puse în discuție.

Cercetările întreprinse în domeniul etnomuzicologiei, mai ales după anul 1950, au dus la constatarea existenței în folclorul muzical de pretutindeni — ca și în celelalte domenii ale artei populare, de altfel — a unor elemente, motive, sisteme, procedee de creație etc. răspîndite pe arii geografice nebănuit de întinse. Într-adevăr, muzica tuturor popoarelor folosește un sistem tonal care, în liniile lui mari, este același peste tot; pretutindeni creația muzicală se prezintă turnată în forme arhitectonice asemănătoare, după cum peste tot putem întîlni aproape aceleași formule melodice și ritmice, aceleași melodii cu ambitus care prezintă același

* Articolul de față reprezintă comunicarea ținută, la 10 mai 1967, în cadrul Sesiunii științifice a corpului didactic din Conservatorul „Ciprian Porumbescu", București.

[1] Vezi Const. Brăiloiu, *Folklore musical*, în „Encyclopédie de la musique", Paris, Fasquelle, (1959), t. II (p. 88—113), passim.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 105—110, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

număr de trepte[2]. Același sistem ritmic — de pildă, „giusto-silabicul" descris de Const. Brăiloiu[3] — se întîlnește pe o zonă ce cuprinde părți nu numai din Europa, ci și din Asia, Africa și chiar America[4]; stilul improvizatoric, întîlnit în folclorul românesc mai ales în doine și în balade, poate fi aflat de asemenea la popoarele balcanice, în Asia de sud și sud-vest, în Africa de nord, în Spania, la populația negroidă, ca și în vechile culturi muzicale bizantină și gregoriană; aceeași tehnică de emitere a sunetului, ca în jodel-ul tirolez, poate fi întîlnită nu numai în Alpi și în Carpați, ci și în Laponia, Formoza, insulele Solomon și centrul Africii[5]; în sfîrșit, aceeași emisie vocală poate fi aflată la țăranii din ținutul Oașului și la preoții budiști din Cambodgia. Ceva mai mult, s-au găsit variante ale aceluiași tip melodic în Cîmpia Dunării, în Macedonia iugoslavă și în Iran, la vechiul trib al Caraibilor, la un trib din nordul Canadei și la populația polineziană de pe insula pe care a fost omorît cunoscutul navigator, căpitanul Cook[6]. În fine, mai amintim descoperirea lui Const. Brăiloiu că sistemul ritmic folosit de copii în cîntecele și jocurile lor prezintă aceeași structură pe întregul glob pămîntesc[7]. Toate acestea dovedesc strînsa legătură ce există între creațiile muzicale ale popoarelor acestei lumi, demonstrează că „ universalul" în folclorul muzical este o realitate ce nu poate fi negată sub nici o formă. Tocmai analogiile constatate au dezis afirmațiile pripite ale unora și au îndemnat și îndeamnă pe mulți la prudență cînd fac afirmații. Remarcăm însă, în același timp, că aceleași analogii constatate au determinat pe mulți să-și îndrepte atenția și să sublinieze îndeosebi ceea ce este comun în folclor, nu ceea ce este specific fiecărei națiuni[8].

Principalii factori care determină forma națională a culturii sînt, după cum se știe : a) modul de viață, b) factura psihică și c) limba. Primii doi factori — adică modul de viață și factura psihică — nu au fost încă suficient cercetați în ceea ce privește influența lor asupra culturii. Ca

---

[2] Const. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, în „Musique russe", Paris, Presses universitaires, 1953, t. II, p. 329—391; W. Wiora, *Älter als die Pentatonik*, în „Studia memoriae Bélae Bartók sacra", Aedes Academiae scientiarum hungaricae budapestini, MCMLVI, p. 185—208; Lajos Bárdos, *Natürliche Tonsysteme*, în „Studia memoriae Bélae Bartók sacra", op. cit., p. 209—248.

[3] Const. Brăiloiu, *Le giusto-syllabic bichrone. Un système rythmique propre à la musique roumaine*, în „Polyphonie", Caiet 2, „Le rythme musical", Paris, 1948, p. 21—57; republicat cu unele corijări, cu titlul : *Le giusto-syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în „Anuario musical", VII, Barcelona, 1952, p. 117—158.

[4] Vavrinecz Béla, *Ritmuri asimetrice*, în *Emlekkönyv Kodály Zoltán 70 születesnapjara*. Szerkestette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953 (traducere în limba română, la I. E. F.).

[5] Const. Brăiloiu, *A propos du jodel*, extras din „Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musik", Basel, Bärenreiter-Verlag, 1949; W. Wiora, *Jodeln*, în „Die Musik in Geschichte und Gegenwart", t. VII, Basel, I. M. Bärenreiter-Verlag, 1949, p. 74.

[6] Gh. Ciobanu, *Folclorul muzical și migrația popoarelor*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 12 (1967), nr. 3, p. 197.

[7] Const. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*. Notions liminaires, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956; publicat în românește de Emilia Comișel, cu titlul : *Ritmica copiilor*, în „Studii de muzicologie", vol. I, București, Edit. muzicală, 1965, p. 63—97.

[8] Const. Brăiloiu, *Folklore musical*, op. cit., p. 110—111; W. Wiora, *Älter als die Pentatonik*, op. cit., p. 189; Lajos Bárdos, *op. cit.*, p. 209; Em. Comișel, *Structura melodică a dansurilor populare*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 4, p. 399—400.

https://biblioteca-digitala.ro

dovadă aducem faptul că trăsăturile pe care atît unul, cît și celălalt le imprimă artei sînt enunțate în termeni cu totul vagi, imprecișii. Pentru acest considerent — și cu speranța că se va veni cu contribuții prețioase în această direcție — nu mă voi referi decît la limbă, care de altfel este — după părerea noastră — factorul definitoriu al însăși națiunii. Cele ce comunic mai departe reprezintă rezultatul unor cercetări comparative întreprinse în ultimii ani.

Există două categorii de fapte, strîns legate de limbă, care duc la determinarea laturilor importante ale specificului național în folclorul muzical: a) modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului; b) preferința pentru anumite intervale muzicale.

În ceea ce privește modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului, subliniem de la început strînsa legătură de pe o parte dintre melodie și ritm, iar pe de altă parte dintre acestea două și structura metrică a versului popular. În toate aceste trei sectoare se impune, ca lege, proporția cu bază binară: linia melodică prezintă — abstracție făcînd de ornamente — articulații de cîte două sunete sau multipli ai acestui număr; ritmul este alcătuit peste sisteme, din celule de cîte două durate, egale sau inegale, sau multipli ai acestora; metrul versului românesc este alcătuit din perechi de silabe, dintre care prima este accentuată, iar a doua neaccentuată, dar și din îmbinări de perechi. Pe scurt, proporțiile care se întîlnesc în melodie, ritm și vers în folclorul românesc sînt: $2 + 2 + 2 + 2$; $2 + 2 + 4$; $2 + 4 + 2$; $4 + 2 + 2$; $4 + 4$; $2 + 6$; $6 + 2$. Cîntecele pe versuri de 6 silabe prezintă aceeași proporție cu bază binară, dar cu posibilități mai mici.

Aceeași unitate strînsă între melodie, ritm și vers există și în folclorul popoarelor vecine, numai că altele sînt aici proporțiile care se impun. În folclorul bulgar, de pildă, proporțiile cel mai frecvent întîlnite sînt: $3 + 2 + 3$; $5 + 3$; mai rar $3 + 5$. În creațiile ce aparțin fondului vechi — cum sînt colindele și bocetele — întîlnim și proporția $4 + 4$, este vorba însă de o moștenire de la populația autohtonă. Despre folclorul sîrb și rus putem afirma — dacă facem abstracție de frecvența anumitor măsuri de vers și de rolul mai mare sau mai mic pe care-l joacă accentul în organizarea versului, deci și a melodiei și ritmului — că lucrurile se prezintă la fel ca la bulgari, nu ca la noi[9]. Celula ritmică denumită *amfibrah* ( ), de pildă, poate fi întîlnită în folclorul românesc numai în refren și în ritmul pașilor de dans, în timp ce la bulgari, sîrbi, maghiari etc. este folosită și în afara refrenului. De asemenea, *dohmiacul* ( ) se întîlnește la noi în melodiile pe versuri catalectice de 5 silabe — îl găsim totuși și în melodiile de dans și în ritmul pașilor, dar în combinație cu alte ritmuri —, pe cînd la unele popoare care folosesc versuri de 10 silabe — cum

[9] Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, „Revista de etnografie și folclor", t. 8 (1963), nr. 1—2, p. 41—64.

https://biblioteca-digitala.ro

sînt cele slave, iranienii etc. — aceeaşi formulă ritmică este întîlnită frecvent.

Cum se explică aceste diferenţe ? Aşa cum arătăm într-o altă comunicare prezentată la Secţia de literatură şi artă a Academiei Republicii Socialiste România[10], totul se explică prin limbă. Limba este cea care permite, prin posibilităţile fonetice şi gramaticale de care dispune, apariţia unui sistem de versificaţie cu trăsături proprii, iar prin intermediul acestuia trasează linia de organizare melodiei şi ritmului. Cum nu există două limbi absolut identice, nu pot exista nici două sisteme de versificaţie absolut identice şi, ca urmare, nici proporţii absolut identice în organizarea structurală a melodiei şi a ritmului creaţiilor populare. Există, desigur, similitudini, „suprafeţe de contact", dar nu identităţi.

Este important de reţinut că, derivînd din limbă, structura versului — şi o dată cu ea a melodiei şi a ritmului — se bucură de aceeaşi durabilitate în timp ca însăşi limba. Aşa ne putem explica de ce toate melodiile împrumutate şi asimilate sînt modificate conform tiparului structural al versului popular, de ce unitatea folclorului românesc este, din punct de vedere structural, atît de mare, cu toate condiţiile istorice vitrege în care ne-am dezvoltat. Acest tipar structural alcătuieşte adevărata tradiţie, el este cel care imprimă trăsătura structurală de bază melodiei şi ritmului folclorului românesc.

Ne vom referi, în continuare, la frecenţa mai mare a unor intervale în folclorul românesc. Fără să ne mai oprim asupra cunoscutei controverse privitoare la originea vocală sau instrumentală a muzicii, vom sublinia că încă din vechime s-a recunoscut limbii o oarecare muzicalitate. *Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior*, spunea Cicero (sec. I î.e.n.), iar Martianus Capella (sec. V e.n.) afirma : *accentus seminarium musices*[11]. Lingvistica vorbeşte şi ea de muzicalitatea anumitor limbi, cum au fost greaca şi latina în antichitate şi cum sînt astăzi unele dintre cele din estul şi sud-estul Asiei[12]. Limba vietnameză apare, de pildă, cînd este ascultată, ca o adevărată limbă cîntată. Ne putem da seama ce importanţă mare prezintă aici intonaţia muzicală, dacă ne gîndim că o aceeaşi silabă poate căpăta sensuri diferite după cum este intonată pe un interval ascendent sau descendent, la aceeaşi înălţime, dar în registrul grav, sau mediu etc. În atare condiţii, silaba *MA*, de pildă, poate însemna în limba vietnameză : *mamă*, *cal*, *dar* (conj.), *orez* (plantă), *mormînt*, *fantomă* [13]. Dar chiar şi pentru limbile care folosesc accentul dinamic — cum este cazul cu limba română — lingviştii recunosc existenţa anumitor intervale.

În folclorul muzical se constată frecvenţa mai mare la unele popoare, mai mică la altele, a anumitor intervale. Terţa mică, de pildă, se întîlneşte foarte frecvent la români, dar destul de rar la bulgari ; în schimb, celula melodică de secundă mică este folosită de bulgari, dar nu şi de români.

[10] Vezi nota 9.

[11] Dom Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, 1880, 213.

[12] *Gramatica limbii române*, vol. II, *Sintaxa*, Bucureşti, Edit. Acad., 1954, p. 192 ; *Introducere în lingvistică*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1965, p. 75.

[13] Nguyèn-Xuân-Knóat (Vietnam) : Le Dàn bâu. Comunicare ţinută cu prilejul Conferinţei internaţionale de folclor muzical, Sinaia, 1959. A apărut şi rezumat în „Journal of the International Folk Music Council", vol. XII, 1960, W. Heffer and Sons Ltd., Cambridge, England, p. 31—32.

https://biblioteca-digitala.ro

Terța mare se întîlnește la noi mai ales în combinație cu alte intervale — cum ar fi secunda mare, de exemplu —, dar se găsește ca celulă melodică de sine stătătoare în folclorul maghiar. În melodiile bulgare se întîlnește frecvent — mai ales la sfîrșitul melodiilor — saltul de septimă mică, însoțit de o icnitură sau de o interjecție, iar la sîrbi cel de cvintă perfectă, în timp ce la noi asemenea cazuri aproape că nu există.

Din comparațiile făcute, rezultă că pentru folclorul muzical românesc sînt specifice — ca frecvență, desigur — intervalele de secundă mare, terță mică și cvartă perfectă. Importanța acestor trei intervale pentru muzica noastră populară mai rezultă și din constatarea că, în genurile și straturile mai vechi, ele stau la baza întregului sistem de modulații.

Cele menționate cu privire la rolul jucat în unele limbi de către intonația muzicală și frecvența diferită a anumitor intervale muzicale în folclorul popoarelor vecine nouă ne determină să atribuim tot limbii și preferința pentru aceste intervale. Dacă ar fi ca această preferință să aibă altă cauză decît limba, n-ar trebui să existe diferențe mai ales la popoare ca cele din zona balcanică, la care se constată legături atît de variate, de strînse și de vechi.

Concluziile ce se impun în urma celor prezentate pînă aici ar fi — după părerea noastră — următoarele :

1. Arta muzicală — populară mai ales, dar și cultă —, fiind creație a omului social, prezintă multiple și variate similitudini, ba chiar legături, la popoarele de pe întreg cuprinsul globului terestru. Aceste similitudini și legături alcătuiesc latura universală a acestei arte.

2. Datorită mijlocului de comunicare și gîndire care este limba, creație tot a omului social, dar diferențiată de la popor la popor, melodia și ritmul capătă trăsături structurale proprii, particulare, iar unele intervale muzicale frecvențe deosebite. Aceste trăsături structurale proprii și intervalele muzicale preferate alcătuiesc latura națională, probabil cea mai importantă, a creației muzicale a fiecărui popor.

3. În decursul dezvoltării sale istorice, creația noastră muzicală s-a dezvoltat și diversificat, iar tiparul de bază — ceea ce Lucian Blaga înțelegea, în fond, prin „matrice stilistică" — s-a îmbogățit, dar nu s-a schimbat în liniile sale esențiale, așa cum nu s-au schimbat sistemul fonetic și gramatical al limbii. Aceasta a asigurat legătura și echilibrul permanent dintre tradiție și inovație în folclorul nostru muzical.

4. Specificul național în folclor este o realitate pe care cercetarea comparativă o pune în lumină fără putință de tăgadă. Sarcina muzicologiei și a etnomuzicologiei noastre este să găsească în continuare explicații clare, convingătoare, și în ceea ce privește rolul factorilor : mod de viață și factură psihică, a căror amprentă asupra întregii noastre culturi muzicale este indiscutabilă — o simțim, nu numai o bănuim —, dar deocamdată greu de definit.

NATIONAL ET UNIVERSEL DANS LE FOLKLORE MUSICAL ROUMAIN

L'auteur, après le rappel de la tendance de quelques compositeurs et musicologues de nier l'existence d'un caractère spécifique national tant dans la création cultivée que dans le folklore, révèle — en faisant

https://biblioteca-digitala.ro

référence aux réalisations de l'ethnomusicologie — l'existence des mêmes éléments, systémes, procédés de création dans la musique de plusieurs peuples. Ce fait indique l'étroit rapport existant entre la création musicale des différents peuples et témoigne, en même temps, de l'«universel» dans la musique populaire.

Mais cette existence ne suppose pourtant, en aucune façon, l'inexistence du «national». L'auteur présente, à l'appui de cette opinion, le résultat des recherches qu'il a effectuées ces dernières années. Les traits spécifiques de la musique populaire roumaine, mis en évidence, sont: a) l'organisation structurale à base binaire de la mélodie et du rythme; b) la préférence accordée à certains intervalles musicaux, en comparaison avec ce qui se passe dans la musique des peuples voisins.

L'organisation structurale de la mélodie et du rythme suit de près celle du vers populaire. Le système de versification dérive du langage; il s'ensuit que l'organisation structurale de la musique tire elle aussi son origine de la langue.

Après une suite de références à la musicalité du langage parlé, l'auteur affirme qu'à l'origine de la fréquence plus grande de certains intervalles musicaux se trouve cette même musicalité. S'il en était autrement, il n'existerait pas de différences dans la musique des divers peuples, comme — par exemple — dans celle des peuples balkaniques, où l'on constate des rapports variés, étroits et anciens.

En conclusion, l'auteur souligne d'une part l'existence, grâce à la langue, de traits nationaux dans le folklore musical de chaque peuple et, de l'autre, la nécessité de déterminer aussi la contribution concrète d'autres facteurs — premièrement le mode de vie et la facture psychique — à la fixation des traits nationaux de chaque peuple.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME ALE RITMULUI DANSULUI POPULAR ROMÂNESC

ANDREI BUCȘAN

Desigur că mulțimea de probleme pe care le ridică ritmul dansului popular românesc, atît de variat și de complex, nu poate fi lămurită în scurta expunere de față. În cele ce urmează ne vom mărgini deci să arătăm punctele de plecare ale cercetării noastre în acest domeniu[1], rezultatele principale acumulate provizoriu, precum și cîteva jaloane ale drumului care trebuie parcurs.

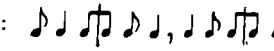
Într-o lucrare anterioară[2], am condiționat realizarea structurii cinetice de un anumit chenar ritmic. Revenim cu cîteva detalii pentru a defini, de data aceasta, însuși subiectul studiului nostru.

În jocul românesc valorile ritmice de bază sînt, în ordinea frecvenței : Ex 1 . Combinațiile dintre acestea dau naștere la diverse celule[3]. Cele mai frecvente sînt : anapestul, spondeul, dipiricul, dactilul Ex.2 . O mare importanță prezintă și celulele sincopate : amfibrahul și diversele forme ale dohmiacului[4] Ex.3

[1] Începută încă din 1956, în cadrul preocupărilor asupra clasificării dansului popular.

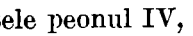
[2] Vezi A. Bucșan, *Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 1, p. 89–97.

[3] Vezi tabelul nr. 1.

[4] Adică celule duble, care nu se pot despărți deoarece sincopa cade în mijlocul uneia bare de măsură : 

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 111–122, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

În domeniul ternar, mai rar, întîlnim tribrahul, troheul, iambul Ex. 4  . În cel asimetric, relativ frecvent, întîlnim printre altele peonul IV, epitritul III, precum și formele „șchioape" ale anapestului, iambului sau troheului[5] Ex. 5

Combinațiile celulelor între ele, uneori adăugîndu-se și diversele semicelule (jumătăți de celule, cu funcție de obicei concluzivă), creează motivele ritmice, care sînt unități puternic conturate atît funcțional, cît și expresiv. Pe acestea le-am considerat[6] din punct de vedere dimensional cu următoarele posibilități de compunere :

a) 1 celulă simplă + 1 semicelulă (pe 1 măsură și jumătate sau pe 3 măsuri) ;

b) 2 celule simple (pe 2 măsuri, rar pe 1 măsură) ; este cazul cel mai frecvent ;

c) 1 celulă combinată de tip dohmiac (pe 2 măsuri) ;

d) 3 celule simple (pe 3 măsuri sau pe 1 măsură și jumătate) ;

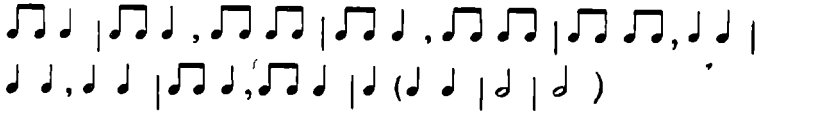
e) 1 celulă combinată + 1 celulă simplă (pe 3 măsuri) ;

f) 2 celule simple + 1 semicelulă (pe 2 măsuri și jumătate) ;

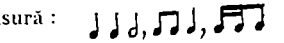
g) 1 celulă combinată + 1 semicelulă (idem).

Trebuie menționat că, după cum materia cinetică se axează pe cadrul dimensional metrico-ritmic, acesta din urmă nu poate fi conceput fără o anumită dimensionare plastică a factorului cinetic, astfel că cele două feluri de motive se condiționează reciproc.

Examinînd pe această bază cca 2 200 de variante de jocuri din țara noastră, am putut desprinde existența a peste 200 de motive ritmice diferite, ceea ce desigur constituie o mare varietate. Dintre acestea, însă, cele mai multe se întîlnesc doar sporadic ; altele apar cu oarecare frecvență în cîte o zonă izolată sau în cîte un tip coregrafic[7]. Un rol important îl joacă însă, în ordinea amintită, motivele :

Ex. 6 

---

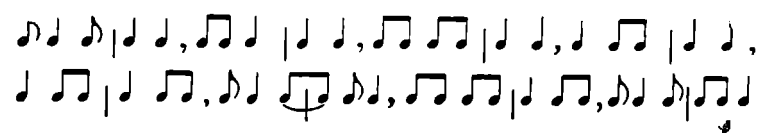
[5] Am socotit celula de întinderea unei măsuri, așa cum se întîmplă de obicei ; este de la sine înțeles că ne interesează în primul rînd raportul dintre valori, astfel că de exemplu anapestul poate fi pe 1 măsură, 2 măsuri sau o jumătate de măsură : 

[6] În lucrarea citată, p. 90.

[7] De exemplu, în jocul *Hodoroaga*, cu o arie restrînsă (Ardealul de sud, sporadic Dobrogea și alte zone) :

https://biblioteca-digitala.ro

Ele se întîlnesc în toată țara și în majoritatea tipurilor coregrafice; laolaltă, ele ar reprezenta o proporție de peste 50%[8]. Alături de acestea, întîlnim cîteva motive de o mare frecvență în anumite regiuni și în mai multe tipuri, în proporție totală de cca 20 — 25%

Ex.7 

Vedem deci că un număr de 14 motive au o frecvență și o răspîndire de cca 75%. Grupînd mai departe aceste motive, am determinat provizoriu existența a 6 categorii, cu 18 tipuri ritmice distincte[9]. Aceste categorii sînt:

a) *Ritmul comun* (cu 6 tipuri); l-am numit astfel datorită faptului că este uniform răspîndit în toate regiunile țării și îl întîlnim în majoritatea tipurilor coregrafice (40 din 45), cu o frecvență generală de cca 70 — 75%. Se bazează pe combinații de formule pe bază de anapest, spondeu și dipiric.

b) *Ritmul dactilic* (cu 3 tipuri), bazat pe existența a cel puțin un dactil în formulă, cu o frecvență de 8 — 10%.

c) *Ritmul sincopat amfibrahic* (cu 3 tipuri), bazat pe cel puțin un amfibrah în formulă; are o frecvență de 7 — 9%.

d) *Ritmul sincopat dohmiac* (cu 2 tipuri); are o frecvență de 6 — 8%.

e) *Ritmul ternar* (cu un singur tip), slab reprezentat.

f) *Ritmul asimetric* (cu 3 tipuri), ceva mai răspîndit: cca 3 — 5%[10].

După cum se vede, cele 4 categorii binare în $\frac{2}{4}$, rar $\frac{6}{8}$[11], reprezintă cca 95% din totalul existent. Ritmul ternar, în $\frac{3}{4}$ sau $\frac{3}{8}$, apare cu totul sporadic; cel asimetric este ceva mai frecvent și mai bine reprezentat, prin formule în $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{10}{16}$.

Să urmărim acum, cu ajutorul hărții alăturate, răspîndirea teritorială a 4 categorii ritmice din cele 6; ritmul comun și cel ternar nu indică probleme în această privință, primul fiind frecvent peste tot, iar al doilea prea rar[12].

---

[8] Metoda de analiză statistică a proporției elementelor a fost expusă, între altele, în comunicarea: *La méthode d'analyse de la morphologie et du style de la danse populaire roumaine* (în colaborare cu E. Balaci) — prezentată la Congresul de științe antropologice și etnografice de la Moscova (1964). Procentele date aici nu pot fi, desigur, riguros exacte; ele însă ne dau o idee destul de justă asupra gradului de frecvență al elementelor.

[9] Vezi tabelul nr. 2.

[10] Pentru răspîndirea zonală a acestor categorii, vezi mai jos. Legătura lor cu diversele tipuri coregrafice depășește cadrul lucrării de față. Ea va apărea în cadrul unui studiu special de tipologie (în pregătire).

[11] Ceea ce, coregrafic, este indiferent.

[12] Firește, rezultatele stau încă sub semnul provizoratului, datorită numeroaselor „pete albe" din cercetările noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

a) *Aria dactilului* cuprinde 2 mari regiuni : Banatul, cu zona adiacentă Arad, și centrul Transilvaniei între Someș, Mureș și Tîrnave, cu o prelungire spre Făgăraș. El nu este necunoscut în Oltenia, dar dispare aproape complet în estul țării (Muntenia, Dobrogea, Ardealul de sud-est, Moldova), ca și spre nordul și vestul Transilvaniei. Tipuri caracteristice : *Brîu bănățean*, *Fecioreasc㠹*, *Învîrtită* (în centrul Ardealului).

b) *Aria dohmiacului* este strîns legată de Carpați, de care aproape că nu se depărtează. El este puternic reprezentat de-a lungul Carpaților Meridionali și în regiunea cotului carpatic, cu limite aproximative izvoarele Sebeșului și șesul Oituzului, și atingînd un maximum de intensitate în zonele Bran și trei Scaune, de unde face mici incursiuni spre Bărăgan și Dobrogea. Centrul Carpaților Răsăriteni prezintă un hiat care se datorează probabil, în parte, și lipsei de documente. În schimb, el devine puternic spre nordul Moldovei, Maramureș, Oaș, coborînd pînă în Bihor[13]. Aria lui se întîlnește cu aria dactilului doar într-o zonă periferică a acesteia din urmă : Făgărașul. Tipuri caracteristice : *Brîu mocănesc*, *Horă bătută*, *Ceată moldovenească*[14].

c) *Aria amfibrahului* se împletește cu aria dohmiacului de-a lungul Carpaților Răsăriteni și Sudici, mai ales pe versantul exterior din Moldova de nord pînă pe Valea Lotrului, dar și pe versantul ardelenesc, în unele zone ciobănești (Toplița, Trei Scaune, Bran), coborînd în toată Muntenia de șes și Drobogea. Dispărînd complet spre apus de zonele amintite, el reapare brusc în Crișana, în concurență cu dohmiacul în Bihor și cu dactilul în Arad. Tipuri caracteristice : *Brîu mocănesc*, *Breazăă*, *Horă bătută*[15].

d) *Aria asimetricului* ocupă cîmpia și valea Dunării din Dobrogea pînă în Banat, cu o frecvență relativă. El dispare în regiunea subcarpatică, dar este din nou întîlnit în sudul Ardealului (Mărginime, Făgăraș, Bran, Trei Scaune) și sporadic în Moldova. De asemenea se pare că există asimetrii în centrul Transilvaniei[16]. Tipuri caracteristice : *Giampara*, *Horă pe cîrlige*[17], *Hodoroagă*, *Polcă șchioapă*[18].

Rezultatele sînt în concordanță cu cele stabilite cîndva în legătură cu existența a trei mari nuclee dialectale în domeniul coregrafic : dunărean, carpatic și apusean[19]. Fără a ne întinde prea mult asupra acestei chestiuni, adăugăm aici cîteva păreri personale despre aspectul ei ritmic. Astfel, ni se pare că asimetria relativă a jocului dunărean nu poate fi despărțită de aceea, mult mai puternică, a jocului balcanic, din care probabil își trage, cel puțin parțial, originea[20]. Avem impresia, în schimb, că dactilul din jocul domeniului apusean constituie o inovație, el fiind supus unei

[13] Se pare că el se prelungește și la jocurile românilor din Ungaria (după informațiile date de folcloristul maghiar Gy. Martin).

[14] *Corăbească*, *Trilișești* etc.

[15] *Zuralia*, *Ceasornicul* etc.

[16] În *Învîrtită*, *Purtate de fete* etc. Totuși, după părerea noastră aceste asimetrii nu sînt perceptibile decît în melodiile de joc ; în pașii de dans ele trec total (sau aproape) înspre 2/4.

[17] *Paidușca*, *Cîrligul* etc.

[18] *Cărășelul*, *Năframa*, *Țînțărașul* etc.

[19] A. Bucșan, *Dialecte și aspecte stilistice în coregrafia noastră populară*, în „Revista de folclor", t. 8 (1963), nr. 1—2.

[20] Dar în nici un caz total, căci nu s-ar explica, între altele, asimetriile ardelenești

https://biblioteca-digitala.ro

tendințe de uniformizare cu ritmul muzicii[21]. Cu totul altfel ni se pare că stau lucrurile în ce privește ritmul sincopat, de ambele feluri. Prezența lui masivă în jocul românesc, mai ales în regiunile carpatice, de multe ori foarte depărtate între ele, și neatestarea lui, pe cît știm, la popoarele vecine ne-au făcut să-l considerăm strîns legat de specificul național[22] și să propunem chiar să fie denumit ritm *românesc* sau, cel puțin, *carpatic*[23]. Este un punct de vedere care mai poate fi verificat.

Să trecem însă mai departe. Pînă acum am luat în studiu numai forma motivică a ritmului, pe baza motivului *primar*, în general pe 2 măsuri, sau *augmentat* prin adăugarea unei celule. Am considerat că depășirea acestei dimensiuni nu face decît să repete formule existente, combinîndu-le. Intrăm deci în domeniul compoziției ritmice, despre care va trebui să spunem cîteva cuvinte.

Jocul românesc cunoaște remarcabile posibilități de compunere cinetică[24]. Tocmai acest fapt, care este demonstrat prin dimensiunile foarte variate pe care le poate avea o figură coregrafică (de la 2 și pînă la 12 — 15 măsuri, uneori chiar mai multe)[25], favorizează existența unor posibilități similare în domeniul ritmic. Principalele corelații ar fi următoarele :

a) figura are un singur motiv cinetic (primar sau augmentat) ; este clar că în acest caz nu există de asemenea decît un singur motiv ritmic ;

b) figura are două sau mai multe motive cinetice diferite, suprapuse însă pe același motiv ritmic repetat ;

c) figura are două sau mai multe motive ritmico-cinetice[26].

Ultimul caz este deosebit de pregnant în zonele ținînd de dialectele dunărean și apusean (mai ales primul) ; tipurile coregrafice caracteristice în această privință sînt *Horele*, *Brîulețele* și *Rustemele oltenești*, *Brîurile bănățene*, *Fecioreasca* și altele. Celelalte cazuri sînt mai frecvente în zonele carpatice.

Interesantă de asemenea, tot ca un aspect al compoziției, este și existența fenomenului *eteroritmiei* prin alăturarea de motive ritmice aparținînd unor categorii diferite. El se realizează atît în cadrul aceleiași figuri, cît și în același joc la figuri diferite[27]. Posibilitățile cresc desigur în acest ultim caz, cînd întîlnim în afară de combinațiile celor 4 categorii binare și combinații de binar cu ternar sau asimetric[28]. Frecvența acestor combinații diferă de la regiune la regiune, în concordanță cu frecvența categoriilor înseși.

---

[21] Această impresie ne-o bazăm pe faptul că dactilul coregrafic nu se întîlnește masiv decît acolo unde există și cel muzical. Acesta din urmă însă este legat și cu alte formule coregrafice.

[22] Vezi A. Bucșan, *Ritmul sincopat în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 3.

[23] Exclusiv, deocamdată, pentru faptele coregrafice.

[24] Vezi A. Bucșan, *Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc*. în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 1, p. 89—97.

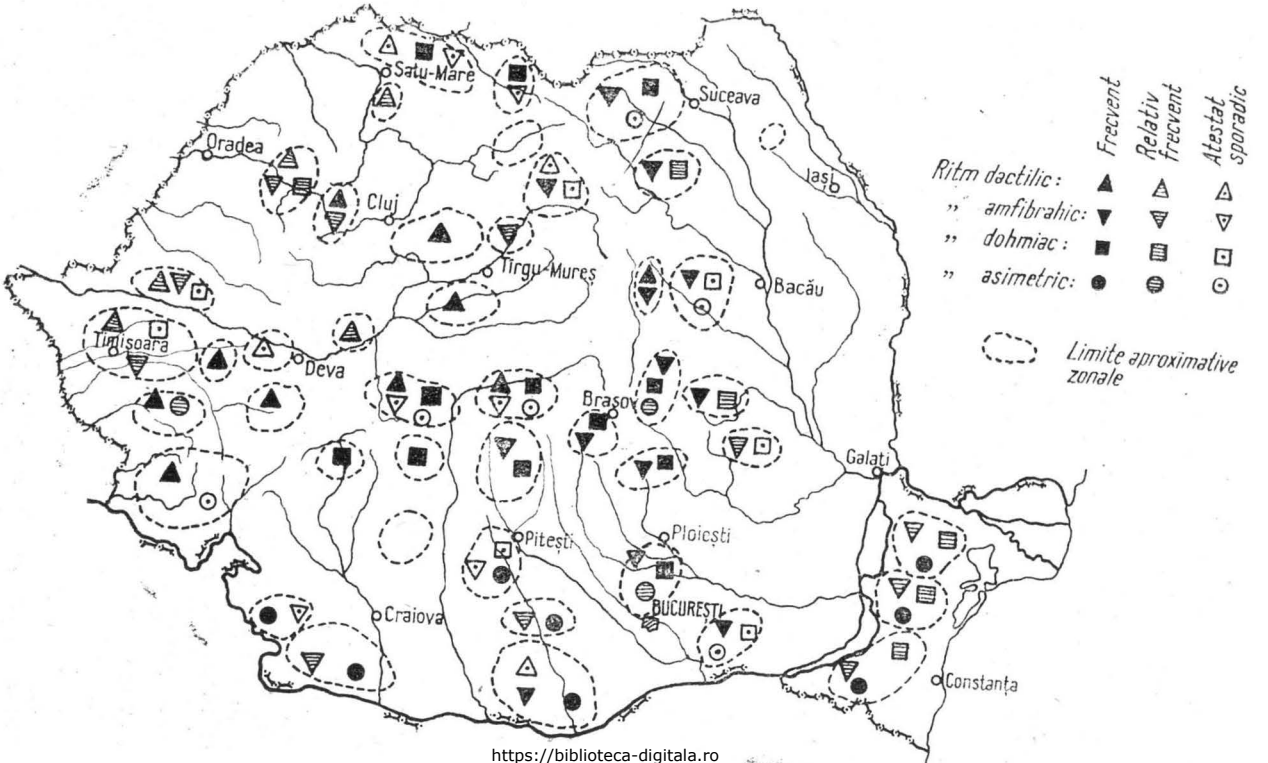
[25] Ibidem, exemplele de la p. 92, 96.

[26] Vezi tabelul nr. 3.

[27] De altfel, chiar în cadrul aceluiași motiv există această posibilitate, de exemplu : dipiric + dactil, amfibrah + dactil etc.

[28] Vezi tabelul nr. 4.

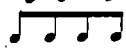
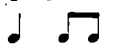
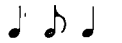
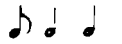
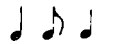
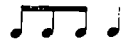
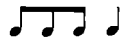
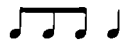
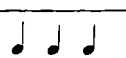
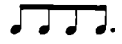
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

TABEL nr. 1

Celulele ritmice în jocul popular românesc

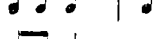
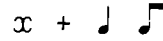
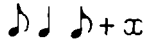
Categorie ritmică	Măsură	Denumirea celulei	Formulă ritmică	Observațiuni
binară	$\frac{2}{4}(\frac{6}{8})$	*spondeu*		*Semicelulele cele mai frecvente sînt:* ♩ (𝅗𝅥) *și* ♫ (♩ ♩)
		anapest		
		dipicric		
		dactil		
		amfibrach		
		dohmiac I		
		dohmiac II		
		dohmiac III		
		dohmiac IV		
		dohmiac V		
		dohmiac VI		
		dohmiac VII		
		dohmiac VIII		
		dohmiac IX		
ternară	$\frac{3}{4}(\frac{3}{8})$	*tribrah*		
		troheu		
		iamb		
asimetrică	$\frac{5}{8}$	*peon IV*		*Celulele cu . nu le socotim iamb, troheu etc. ci doar de tip iambic, trohaic etc.*
	$\frac{9}{16}$	*peon IV*		
	$\frac{7}{8}$	*epitrit III*		
	$\frac{5}{16}$	*iamb*		
		troheu		
	$\frac{7}{16}$	*anapest*		
		dactil		

https://biblioteca-digitala.ro

Tot atît de interesant și de variat ca posibilități este și fenomenul *poliritmiei*, adică al *suprapunerii* unor motive ritmice din categorii diferite. El se poate realiza în două moduri.

TABEL nr. 2

Categorii și motive ritmice

Ritm	Tip ritmic	Exemple
1. comun	spondaic pur	
	spondaic combinat	
	anapestic pur	
	anapestic combinat	
	dipiric pur	
	dipiric combinat	
2. dactilic	dactilic pur	
	dactilic descendent	
	dactilic ascendent	
3. amfibrahic	amfibrahic pur	
	amfibrahic descendent	
	amfibrahic ascendent	
4. dohmiac	dohmiac descendent	
	dohmiac ascendent	
5. ternar		
6. asimetric	pe 2 pași	
	pe 3 pași	
	pe 4 pași	

1) Pe plan *interior* coregrafic: figurile jocului sînt interpretate diferit în același timp, de doi sau mai mulți jucători, fie că ei improvizează[29], fie că nu le execută în același timp[30].

[29] De exemplu, la jocurile solistice sau la orice joc cu variații.

[30] De exemplu, la unele jocuri de perechi la care fiecare pereche poate să execute *ad libitum* cele 2—3 figuri obișnuite ale jocului.

https://biblioteca-digitala.ro

2) Pe plan *exterior*, cînd formulele ritmice ale dansului nu concordă cu cele ale melodiei, ale acompaniamentului sau ale textului literar.

În ambele cazuri, dar mai ales în al doilea, suprapunerea de motive diferite este favorizată şi amplificată de cauzele următoare :

TABEL nr. 3

Compoziţia ritmică a figurilor

Numărul de motive al figurilor	Notaţia coregrafică şi formula ritmică	Jocul
Figură cu un motiv ritmic	D S D S	**Sîrba** *(în majoritatea variantelor)*
Figură cu un motiv ritmic repetat	’s D S d S ’s D S d S 1a 1b	**Briul** *(Drăguş, r. Făgăraş)*
Figură cu două motive ritmice	s d_d s_ s d S_ ’s DSd S +D D 1 2	**Brîul** *(r. Rîmnicul Sărat)*
Figură cu trei motive ritmice	ds D s dS ’s d’s d ’s d S +’s DSd S D 1 2 3	**Brînza** *(Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc)*
Figură cu cinci motive ritmice	DS ds D SD ds S DSds D SDS 1a 1b 1c 2 d s d s d s ds s d d s s d s d s d S 3 4 5	**Alunelul** *(Bîrca, r. Segarcea)*

a) succesiunea mobilă sau liberă a fragmentelor fie coregrafice, fie de altă natură; faptul este mai frecvent în domeniul carpatic;

b) neconcordanţa lor dimensională; deosebit de pregnantă în zonele dunărene şi încă puternică în Carpaţii sudici, ea dispare complet spre nordul şi vestul ţării[31];

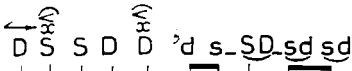
[31] Despre acest fenomen, formele şi răspîndirea lui, vezi E. Balaci, *Aspecte ale neconcordanţei dimensionale în jocul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 10 (1965), nr. 3.

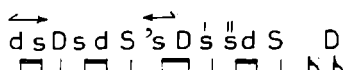
https://biblioteca-digitala.ro

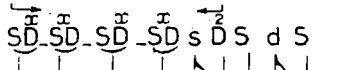
TABEL nr. 4

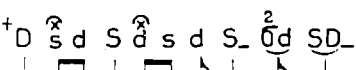
Combinații între diversele categorii ritmice (exemple)

A) În aceeiași figură

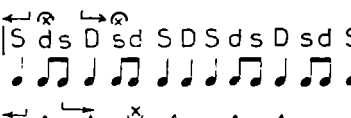
1. *comun + dactilic*  (Brîul Vinătorilor, fig. 2. *Rudăria, r. Bozovici, rg. Banat*)

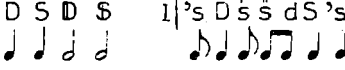
2. *comun + amfibrahic*  (Tigăneasca, *Mitreni, r. Oltenița, rg. București*)

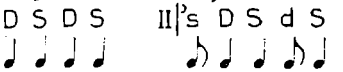
3. *comun + dohmiac*  (Brîul, *Drăguș, r. Făgăraș, rg. Brașov*)

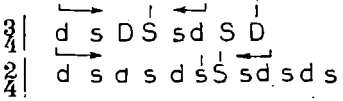
4. *dactilic + amfibrahic*  (Bătuta, *Sibiel, r. Sibiu, rg. Brașov*)

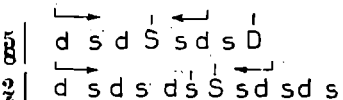
B) În figuri diferite ale aceluiași joc

1. *comun + dactilic* :  (Brîul, *Rudăria, r. Bozovici, rg. Banat*)

2. *comun + amfibrahic*:  (Brîul, *Mitreni, r. Oltenița, rg. București*)

3. *comun + dohmiac* :  (Brîul, *Sibiel, r. Sibiu, rg. Brașov*)

4. *comun + ternar* :  (Sălcioara, *Jugur, r. Muscel, rg. Argeș*)

5. *comun + asimetric*:  (Sălcioara, *Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc, rg. Brașov*)

https://biblioteca-digitala.ro

c) necoincidența momentului inițial; faptul este mai rar[32].

Nu avem spațiul necesar de a analiza aici nenumăratele posibilități de poliritmie pe care le oferă jocul românesc[33]. Cert este că acesta, luat

TABEL nr. 5

Exemple de poliritmie

1. Brîul pe nouă (Zărnești, r. Codlea, rg. Brașov) Mg. 1124 b

2. Brîul bătrîn (Bran, r. Codlea, rg. Brașov) Mg. 1125 s

3. Învîrtita (Sibiel, r. Sibiu, rg. Brașov) Mg. 796 a

*) *Pe care le execută violonistul pentru a ține tactul*

**) *Pașii încep pe măsura 4-a a melodiei*

în complexul său, deci împreună cu muzica și cu textul care îl însoțesc, realizează adeseori, pornind de la varietatea organică a ritmului, manifestări artistice de cea mai mare valoare. Și aceasta fără a mai aminti de

[32] Un caz tipic este *Învîrtita* din sudul Ardealului: la unele variante, figura coregrafică începe pe măsura a 4-a a melodiei.

[33] Vezi tabelul nr. 5, care dă cîteva exemple extrase din: A. Bucșan, V. Dosios, E. Balaci, *Relația dintre dans, muzică și text în Ardealul de sud* (comunicare ținută în Institutul de folclor, 1960, și aflată în mss).

https://biblioteca-digitala.ro

varietatea lui cinetică și de feluritele moduri de îmbinare a motivelor cinetice cu cele ritmice[34].

Ne oprim aici, fără a reveni cu cîteva concluzii rezumative ale celor de mai sus, ci adăugînd doar cîteva observații care credem că s-au desprins printre rînduri din firul conducător al expunerii noastre :

1) bogăția ritmică a jocului popular românesc, care reiese nu numai din mulțimea formulelor existente, dar mai ales din forța lor combinatorie ;

2) confirmarea și în domeniul ritmic a închegării celor trei unități dialectale (carpatică, dunăreană, apuseană) pe care le-am constatat cu altă ocazie în spațiul nostru coregrafic ;

3) expresivitatea artistică deosebită pe care o prezintă și din acest punct de vedere jocul nostru popular. Acest capitol va merita să fie studiat aparte, cu de-amănuntul.

PROBLÈMES DU RYTHME DE LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

L'étude établit tout d'abord la base rythmique de la danse populaire roumaine, en partant des *cellules* et des *motifs*.

Après avoir indiqué les principaux motifs existants, l'auteur démontre qu'il y a six catégories rythmiques principales à savoir : les rythmes commun, dactylique, amphibraque, dochmiaque, ternaire et asymétrique.

L'auteur traite ensuite de l'extension régionale de ces catégories et de leur fréquence par types.

On souligne également les remarquables possibilités de composition dont dispose la danse roumaine, de par l'assemblage de motifs rythmiques différents (hétérorythmie), la superposition de ceux-ci dans la dans (polyrythmie) ou bien encore, la relation de la danse avec la musique et le texte.

Les arguments rythmiques confirment eux aussi l'existence de trois unités dialectales dans le folklore chorégraphique roumain.

[34] Întocmirea unui „dicționar" de motive ritmico-cinetice este o lucrare de viitor. Analizînd un singur tip coregrafic, *Brîul mocănesc* în 67 de variante culese din 42 de localități, am depistat peste 400 de variații ritmico-cinetice. Ne dăm deci seama de dificultățile pe care le întîmpină o asemenea lucrare.

https://biblioteca-digitala.ro

FUNCȚIUNEA SOCIALĂ A CÎNTECULUI BĂTRÎNESC. DE LA BALADA „SORA PĂCURARULUI" LA „KIRA KIRALINA"

ANTON BALOTĂ

Anecdotica tradiției uciderii la Tîrnova a împăratului latin al Constantinopulului Baldovin de Flandra (1172 — cca 1206), consemnată dintr-un izvor oral bulgar de cronica medievală a lui Alberic călugărul de la mănăstirea Trois Fontaines din Champagne (Franța)[1], este una și aceeași cu cea întrebuințată pentru prelucrarea epic-artistică a executării la 1548 a hatmanului Petru Vartic la curtea lui Iliaș Rareș[2]. Amîndouă formele epice au rezultat din prelucrarea faptelor reflectate prin intermediul temei literare a „nevestei lui Putiphar"[3].

Folosirea în ambele cazuri a aceleiași teme literare nu constituie un fenomen literar extraordinar, nu creează între cele două tradiții un raport de înrudire, ele fiind independente literar, avînd fiecare istorie proprie. Orice tradiție epică are nu numai realizare artistică, la care contribuie în primul rînd tema literară utilizată, ci și istoricitate, pe care i-o conferă fondul de fapte reflectate. În complexul literar, tema literară utilizată reprezintă contribuția fondului cultural al creatorului, momentului și locului creației, iar fondul de fapte reflectate — societatea, momentul care i-a dat naștere, fiecare tradiție, ca și formă epică, reprezentînd o atitudine socială față de faptele reflectate.

Problema care ne va preocupa în acest studiu va fi aceea a dublului aspect al tradițiilor epice : cel dintîi determinat de temele literare utilizate pentru realizarea anecdotei și celălalt de fondul de fapte reflectate în ea. Primul se caracterizează prin crearea de comunități tematice între mai multe tradiții pentru a căror realizare literară s-au utilizat aceleași teme fabulative. De pildă tema, pe care o vom numi prin numele celei mai frumoase dintre realizările sale, *Moartea mamei Jugovicilor*[4], adică a „aflării veștii despre pieirea voinicului în bătălie prin recunoașterea

[1] Cf. *Monumenta historiae Germaniae*, XXII, Scriptores, Hanovra, 1874, p. 885. Text reprodus în „Romanoslavica", II (1958), p. 280.

[2] Cf A. Balotă, *Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc. Balada lui Vartici*, în „Revista de folclor", III (1958), nr. 2, p. 101.

[3] *Biblia*, Geneza, 39.

[4] Cf. Vuk Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, Beograd, 1958, II, nr. 48.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 123—130, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

inelului purtat de brațul ce fusese lăsat de vulturi să cadă la curțile sale", temă care creează o aparentă solidaritate între balada sîrbească și cea românească a morții *Căpitanului Ionașcu*[5], care sînt în realitate tradiții epice, literar și faptic independente, pentru realizarea celei românești întrebuințîndu-se aceeași temă. Un caz analog este acela al realizărilor temei ce o vom numi *mama lui Ștefan cel Mare*, adică „a refuzului bătrînei mame de a primi în castel, la ceas de primejdie, pe fiul său rănit și descurajat de o înfrîngere trecătoare". Aceasta este comună tradiției consemnate de Dimitrie Cantemir[6] și de gesta lui Guillaume d'Orange[7], comunitatea fiind creată de tema literară utilizată pentru realizarea tradiției moldovenești, faptele și evenimentele reflectate în fiecare dintre cele două tradiții fiind nu numai independente, dar și autentice.

Valoarea realizării literare a fiecărei tradiții epice, dacă, din punct de vedere artistic, se află în perfecțiunea atinsă de versuri și anecdotă, este situată din punctul de vedere al realizării sale epice în profunzimea și intensitatea raporturilor reflectărilor acestora cu societatea care le-a dat naștere și bine înțeles și cu faptele reflectate.

Pentru a exemplifica, ne vom referi la aspectele și istoria unei tradiții care, prin tema fabulativă utilizată, reprezintă neîndoielnic o unitate literară, dar care prin realizarea fiecăreia dintre redacțiile sale, ce cuprind reflectări social deosebite, dovedește urmele unei evoluții pe care în cele următoare vom încerca să o determinăm. Situația reprezintă nu numai efectele unei evoluții literare multiseculare, dar și cele ale unor modificări succesive ale mediului lor de creație.

Ne vom referi la diferitele redacții ale tradiției care a pus în valoare literar-artistică tema „femeii urmărite de răpitori".

★

Cea mai veche redacție a acestei teme fabulative este conservată de poetica noastră pastorală, și anume de versurile baladei *Păcurarul și sora sa*[8]. În anecdota acestei balade s-au reflectat evident fapte și situații anterioare celui de-al XV-lea veac, deoarece această tradiție are în cele mai multe din redacțiile sale funcțiunea rituală de colind, în ale căror versuri nu s-au reflectat niciodată fapte, evenimente și personalități posterioare acestui secol[9].

În versurile acestei redacții, urmărită este „sora" ciobanului, iar urmăritorul este un „zmeu". Prin zmeu s-a figurat neîndoielnic un „feudal".

Transpunerea epică a „feudalilor" în „zmei", transpunere indicată de versurile baladelor sîrbești, în care pentru a lupta împotriva turcilor „Sekula se preface în zmeu"[10], protagonistul fiind nepotul lui Iancu Sibianul[11], se explică formal prin aripile pe care le aveau armurile cavalerilor în

[5] Cf. „Lumina pentru toți", VIII (1892), p. 686.
[6] Cf. *Istoria imperiului otoman*, București, 1876, p. 62–63.
[7] Cf. Gaston Paris, *Récits et extraits des poètes et prosateurs du Moyen Âge*, [f. a.], p. 31–36.
[8] Cf. Ov. Densusianu, *Viața păstorească* ... , II. București, 1923, p. 34–35.
[9] Problemă pe care o tratăm în studiul nostru despre *Colindul laic la români* (ms.).
[10] Cf. Vuk Karadžić, *op. cit.*, II, nr. 85,86.
[11] Cf. T. Maretić, *Naša narodna epika*, Zagreb, 1909, p. 165–166.

https://biblioteca-digitala.ro

sud-estul european[12], așa cum purta unul din vitejii kosovieni, numit după această particularitate a armurii sale „Relja într-aripatul"[13]. Zmeul considerat la nivelul medieval, epocă în care s-au constituit principalele înfățișări ale fondului nostru epic, reprezintă cadrul artistic în care cîntăreții epici ai acelor vremuri au figurat tipul de feudal hrăpăreț care jefuia pe țăran și-i răpea fetele.

Versurile au reflectat în anecdotă, care figurează literar pe „zmei" prin „vremea grea" și „nori negri", realitățile timpurilor feudale : exploatarea economică, siluirea vieții maselor populare și inutilitatea și imposibilitatea oricărei încercări de rezistență.

> Vreme grea anunță sosirea zmeului prefăcut într-un nor negru. Ciobanul refuză să-și dea sora, oferind în schimb Zmeului, precum îi știa năravul, „berbeci lați în coarne", „mioare cu coarne întoarse" care „din coarne aur vărsa" și „cîrlani cu coadele petelegi". Resemnată, sora lui, înțelegînd că nu are scăpare, își liniștește fratele, știind că trebuie să se supună soartei. Ultimele ei cuvinte reamintesc literar rămasul bun al ciobanului *Mioriței*.

Spre deosebire de formele acestei prime redacții de tip feudal a temei, în a cărei anecdotă s-au reflectat cu autenticitate și claritate date ideologice caracteristice ce o situează din punct de vedere social, dar nimic din cele ce ar putea să o situeze în timp, cea de-a doua redacție feudală a temei „femeii urmărite de răpitori", *legenda Rîului Doamnei*[14], are o altă situație.

Urmăritorii sînt de astă dată tătari, iar urmărita este doamna lui Radu Negru, care va da rîului numele său. Această situație anecdotică, lămurit și succint expusă, plasează formarea legendei în vremurile în care amintirile năvălirilor tătărăști din cel de-al XIII-lea secol, care au dat naștere în sudul Dunării la numeroase reflectări epice[15], erau încă vii.

Ceea ce trebuie să se rețină în legătură cu această legendă, ce constituie neîndoielnic adaptarea unei balade inițiale, constă în sublinierea atitudinii deosebite a femeii în fața intenției de a fi răpită. Pe cînd sora ciobanului se supunea firesc sorții sale cu care nu înțelegea să lupte, eroina legendei încearcă să scape, fugind în galopul calului, preferînd, ananghiei căreia nu vrea să i se supună, apele rîului.

În celelalte redacții anecdota de bază va suferi modificări epice fundamentale, care au în fiecare caz baze și explicații sociale. În fiecare din aceste trei cazuri eroina nu va mai fi o feudală, ci în toate o fată din masele populare. Modificarea anecdotică esențială stă în fiecare din aceste redacții în faptul că de fiecare dată conflictul nu se mai produce între un feudal și un membru al maselor populare, ci între un membru al acestora și un turc. Este semnificativ din acest punct de vedere că numeric formele acestei tradiții poetice, considerate în ansamblul celor trei redacții, constituie, cu excepția cazului baladei *Miorița*, grupul cel

---

[12] Cf. *ibidem*, p. 163.

[13] Cf. Vuk Karadžić, *op. cit.*, II, nr. 40.

[14] Cf. C. Rădulescu-Codin, *Legende, tradiții și amintiri istorice*, București, 1910, p. 49—50.

[15] Cf. Bojan Angelov, *Balada populară bulgară, vremurile tătarilor și viața populară de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, în „Učitelski pregled", XXVIII, p. 1572—1602.

https://biblioteca-digitala.ro

mai numeros al poeticii noastre populare: bibliografia formelor ce am utilizat pentru acest studiu numără 123 de titluri. Formele utilizate provin din toate ţinuturile româneşti, dovedindu-se astfel nu numai profunzimea cauzei care s-a reflectat în ea, ci şi faptul că această cauză a atins toate regiunile româneşti.

Cele trei redacţii — *Sora popii de la podul Craiovei*[16], *Ilincuţa Sandului*[17] şi *Kira Kiralina*[18] — sînt anecdotic diferenţiate de atitudinea pe care o are familia fetei faţă de răpitor, atitudine ce evoluează de la rezistenţa armată, la încercarea de a înşela vigilenţa turcilor, urmată de supunerea neputincioasă şi urmărirea şi înfrîngerea răpitorului. Fiecare din aceste redacţii reprezintă reflectările unui mediu popular diferenţiat.

În anecdotica celei dintîi dintre aceste redacţii, personalitatea protagonistului, „popa de la podul Craiovei", reaminteşte figura epică a „popii Stoica din Fărcaşi":

care sare şapte paşi,
moş al Fărcăşenilor
şi seama oştirilor,
cred şi p-a războaielor,
care s-a lăsat de popie
şi s-a apucat de vitejie,
şi-a lăsat biserica,
de nu şi mişelia,
şi-a urît biserica
şi-a îndrăgit săbioara,
şi-a urît ciocanele
şi a-ncins pistoalele;
lasă toaca netocată,
pleacă la război să se bată ...[19]

Este neîndoielnic că „popa de la podul Craiovei", a cărui soră „striga cu vers voinicesc" la ceas de primejdie, el însuşi luptîndu-se vitejeşte spre a o scăpa de robia turcească, face parte din categoria epică a „popii Farcaş" care

cu o sută de călăraşi
făcea la mai mulţi necaz[20].

În figura epică a acestuia s-a reflectat o personalitate care a aparţinut cu categorică autenticitate celui de-al XVI-lea veac, vremurilor lui Mihai Vodă Viteazul, aparţinînd din punct de vedere social unui anumit mediu popular.

„Popa Farcaş" (nu trebuie confundat cu aga Farcaş din Gabrovo, care a servit şi el pe Mihai Vodă[21]) ne este cunoscut în personalitatea

[16] Cf. Jarník-Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Bucureşti, 1895, p. 402.
[17] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 635.
[18] Cf. *ibidem*, p. 643.
[19] Cf. Al. Odobescu, *Antichităţi din judeţul Romanaţi*, Bucureşti, 1878, p. 31.
[20] Cf. C. Ciobanu-Pleniţa, *Cuvîntări adînci*, Craiova, 1909, p. 291.
[21] Cf. St. Greceanu, *Genealogiile documentare ale familiilor boiereşti române*, II, Bucureşti, 1915, p. 397.

https://biblioteca-digitala.ro

sa autentică drept Stoica logofătul din Fărcaşi[22], cu care îl identifică numele său personal, Stoica. Într-adevăr, popa Stoica din Fărcaşi care

ieşea din liturghie
şi tăia la turci o mie

şi-a avut casele pe malul Oltului, temeliile conservîndu-se pînă în zilele noastre. El se distinge prin vitejia sa în luptele locale cu turcii[23], fapt pentru care Mihai Viteazul l-a încadrat în oştirea lui[24].

În figura epică a „popii de la podul Craiovei", ca şi în aceea a „popii Farcaş" s-au reflectat personalităţile a doi luptători locali împotriva turcilor. Titlul „logofăt" purtat de Stoica din Fărcaşele nu poate să inducă în eroare, ci dimpotrivă deschide o perspectivă reală asupra lumii căreia au aparţinut cei doi protagonişti, ca şi asupra calificării lor ca „popi".

În veacurile XV—XVI apar într-adevăr în versurile colindelor laice, care constituie poetica reprezentativă a acelor vremuri, numeroşi comişi, portari, voinici şi logofeţi, care nu au nimic, nici documentar, nici istoric feudal, cu curţile domneşti sau ierarhia lor politică, dar care au reflectat cu autenticitate stilul vieţii populare din acea epocă. Aceste ranguri aparţin lumii „slujitorilor", descendenţii vechilor „viteji"[25]. Ei şi-au avut nu numai o suprastructură epică, colindele laice în care s-a reflectat stilul de viaţă voinicească[26], ci şi alta, politică locală, care a utilizat pentru încadrarea lor în slujba domnească titlurile şi rangurile boiereşti, comişei, vornicei, logofeţei etc. Popii de la ţară, ca cel de la „podul Craiovei" ori cel din Fărcaşele, cărora li se datorează introducerea cărţilor populare în fondul cultural al lumii satelor[27], trebuie deosebiţi de preoţii de pe lîngă episcopii din oraşe şi de la mănăstiri, care au fost în slujba lumii feudale. Stilul de viaţă al popilor de ţară era comun cu acela al consătenilor lor. Participarea acestora la voinicii a fost un fapt firesc, pe care tradiţia popii Farcaş o confirmă, atestînd implicit şi autenticitatea celor povestite de versurile baladei *Sora popii de la podul Craiovei*.

Deci versurile acestei balade, construite literar pe baza temei fabulative a „femeii urmărite de răpitori" şi a anecdoticii baladei *Sora păcurarului*, au reflectat stilul de viaţă propriu lumii voiniceşti populare din sec. XV—XVI. Faptul epic ce caracterizează această redacţie este deci rezistenţa opusă de familie pînă la pieire turcilor răpitori.

Tocmai acest fapt deosebeşte o altă redacţie a aceleiaşi tradiţii epice, pe care o cuprinde balada *Ilincuţa Sandului*.

Caracteristica epică esenţială a acestei redacţii, care are cîteva versiuni şi cele mai multe variante (aproape o sută), o constitue lipsa din anecdotica ei a oricărei încercări de rezistenţă în faţa încălcării răpitorilor turci. Sandu, tatăl fetei, înfăţişat, pentru micşorarea responsabilităţii

---

[22] Cf. N. Iorga, *Documente, mai ales argeşene, ale Eforiei spitalelor civile*, în „Buletinul comisiei istorice", III (1924), nr. 8, p. 80.

[23] Cf. Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 31, nota 65.

[24] Cf. Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei*, II, Bucureşti, 1959, p. 68, nota.

[25] Cf. A. Balotă, *Viteji lui Ştefan cel Mare*, în „Studii şi articole de istorie", IX (1967), p. 43—64.

[26] Idem, *Colindele laice româneşti* (în manuscris).

[27] Cf. *Bogomilismul şi cultura maselor populare în Bulgaria şi Ţările Româneşti*, în „Romanoslavica", X (1964), p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro

sale, în cele mai multe variante ale acestei redacții, ca moșneag neputincios, nici nu apare în cursul desfășurării acțiunii epice, la care ia parte numai bătrîna mamă a Ilincuței. Ea încearcă zadarnic să-și salveze fiica, utilizînd viclenia, pretinzînd că fiica ei ar fi murit.

Acest stadiu anecdotic, care nu este ultimul, a rezultat dintr-un proces literar evolutiv, de adaptare a anecdotei originare la o nouă situație socială.

Caracteristica esențială este deci lipsa rezistenței populare împotriva turcului, situație pe care anecdotica acestei versiuni a subliniat-o expres, notînd neputința părinților sau chiar uneori lipsa completă a tatălui[28] în momentul epic al atacului turcesc. Invocarea epică a acestei situații indică natura mediului popular reflectat în versuri.

Această natură a fost alta decît aceea a satelor voinicești, care și-au reflectat stilul propriu de viață în versurile baladei *Sora popii de la podul Craiovei* : o lume care nu mai avea posibilitatea de a rezista cu arma în mînă opresorului turc, dar care, precum indică unele variante ale *Ilincuței Sandului*, păstrase cel puțin în manifestările ei epice conștiința îndatoririlor morale de pedepsire a faptelor rele.

De aceea, în cele mai multe din variantele acestei redacții anecdotica inițială, prezentă în versurile „popii de la podul Craiovei", se reduce la trei momente epice, alături de care cel de-al patrulea, pedepsirea turcilor răpitori, apare foarte rar. Cele trei momente epice sînt următoarele: a) venirea turcilor, figurați stilistic uneori prin nori grei de ploaie, figură de stil care reamintește anecdotica baladei *Sora păcurarului*, dovedind astfel conștiința unor raporturi evolutive între cele două redacții, alteori prin maci ori spini roșii, brazi înalți sau, în sfîrșit, mai realist pentru regiunea Dunării, caiace ce vin pe ape ; b) invocarea morții fiicei sale de către maică-sa, căutarea și găsirea ei și, în sfîrșit, c) sinuciderea acesteia, moment care, constituind nucleul liric al anecdotei, nu lipsește decît rareori din versuri[29]. Multe variante au reținut însă momentul în care se povestesc chinurile la care este supusă mama care nu vrea să spună unde este ascunsă fiica ei[30]. Tot atît de numeroase sînt și variantele în care mama nu rezistă chinurilor și sfîrșește prin a arăta ea locul unde era ascunsă fiica ei[31].

Trebuie observat că, pe cît de autentice au fost pentru lumea voinicească versurile în care „popa de la podul Craiovei" a pierit apărîndu-și sora, tot atît de autentice și realiste sînt și versurile acestei redacții în care s-au reflectat suferințele provocate de turci maselor populare, ce nu mai aveau posibilitatea de a se apăra ca voinicii de odinioară.

În versurile baladei *Kira Kiralina* redacția temei fabulative a „femeii urmărite de răpitori" a dobîndit o modificare anecdotică care provine din nou din reflectările sociale diferite proprii mediului ei de creație.

Faptul anecdotic cel mai important care deosebește balada *Kira Kiralina* de precedentele stă în atitudinea diferită a Kirei față de turci,

---

[28] Cf. I. Bugnariu, *Musa Bihorului*, Gherla, 1892, p. 57.
[29] Cf. Iosif Popovici, *Balade populare din Bănat*, Oravița, 1909, p. 24, nr. 12.
[30] Cf. D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, București, 1927, p. 19.
[31] Cf. S. Fl. Marian, *Poezii populare române*, Cernăuți, 1873, p. 86.

https://biblioteca-digitala.ro

fiind evident că „arapul buzat" nu reprezintă decît o figurare senzaţională a acestora, necesară ţinutei literare a versurilor. În anecdotele celorlalte redacţii ale temei fabulative a „femeii urmărite de răpitori" apariţia unor nori grei de ploaie, ori ridicarea în depărtări a prafului şi, în fine, apariţia pe ape a unor caiace negre provoacă spaimă, văzîndu-se în acestea semnele primejdiei unor răpiri, semne ce reprezentau, fiecare la vremea lor, apariţia unor feudali locali, a unor cete de tătari sau turci. Dar, spre deosebire de cele ce se arată în formele epice ale *Sorii păcurarului*, „tradiţiei Rîului Doamnei", *Sorii popii de la podul Craiovei* şi *Ilincuţei Sandului*, *Kira Kiralina*, care totuşi este şi ea răpită, nu se teme de „arapul buzat". Dimpotrivă, ea ascultă calmă şi oarecum batjocoritoare vorbele sale, propunerile de dragoste, în timp ce îl serveşte în hanul fraţilor săi, propuneri care nu o sperie, dar nici nu o ispitesc.

Această divergenţă derivă din realităţile sociale deosebite reflectate în versurile şi anecdotica baladei *Kira Kiralina*. Într-adevăr, spre deosebire de celelalte balade, în care am arătat că s-au reflectat, pe rînd, viaţa maselor populare în raport cu practicile feudalilor din primele vremuri de dezvoltare ale societăţii feudale a lumii noastre (sec. XI—XII), cu epoca marii năvăliri tătăreşti (sec. XIII) şi apoi condiţiile traiului satelor voiniceşti (sec. XV—XVI) şi, în fine, cele ale vremurilor în care lumea satelor noastre nu mai avea posibilitatea de a se apăra în faţa opresorilor şi jefuitorilor turci (după începutul sec. XVI), în anecdotica baladei *Kira Kiralina* s-a reflectat o altă lume locală. Aceasta a fost lumea aşezărilor populare dunărene din preajma şi de pe teritoriile cetăţilor ce căzuseră în stăpînirea turcească în veacurile XV şi XVI.

Într-adevăr, anecdotica baladei *Kira Kiralina* se petrece în mediul marilor porturi dunărene, unde s-a dezvoltat o convieţuire firească între turcii cetăţilor şi-ai lumii comerciale locale, cu populaţia locală, care, fără să excludă răpirile, nu excludea nici convieţuirea paşnică.

Trebuie deci să constatăm că şi această ultimă fabulaţie, ca şi precedentele, corespunde stilului de viaţă propriu care s-a reflectat în versurile şi anecdotica sa.

★

Constatarea fundamentală a analizelor ce am consacrat celor patru redacţii ale temei literare „femeia urmărită de răpitori" este că una şi aceeaşi temă fabulativă poate să dea naştere la balade diferite şi independente, care pot aparţine fie aceluiaşi domeniu naţional, ca cele analizate în cele precedente, fie la domenii naţionale diferite.

Evidenţa acestei constatări indică dintr-o dată felul în care trebuie privite şi cercetate cu exacitate cîteva situaţii epice pînă acum greşit interpretate.

În primul rînd ea arată că utilizarea uneia şi aceleiaşi teme fabulative în forme epice care aparţin, sau nu, unor domenii naţionale diverse — de pildă, în tradiţia bulgară a uciderii în temniţele castelului din Tîrnova a lui Baldovin de Flandra, împăratul Constantinopolului, şi anecdotica executării hatmanului Vartic la curţile moldoveneşti ale lui Iliaş Rareş, ca şi în balada românească *La fîntîna gerului* şi în alte numeroase forme folclorice europene — nu constituie nici un fel de raport obligatoriu şi organic literar între formele respective, fiecare avînd în realitate independenţă.

https://biblioteca-digitala.ro

În al doilea rînd este evident că reflectările autentice constituie ele însele esența fiecărei forme epice, dînd conținut schemei pe care o reprezintă fabulația temei literare în fiecare dintre ele. Precum o dovedește analiza celor patru redacții ale temei literare a „femeii urmărite de răpitori", valoarea anecdotică și frumusețile realizării lor artistice sînt în raport direct cu intensitatea cu care trăiesc în fiecare reflectările autentice cuprinse în versurile și anecdotele lor.

Factorul esențial al cercetării oricărei forme epice îl constituie deci reflectările epice cuprinse în ea și nicidecum tema literară în care acestea au fost cuprinse pentru punerea lor în valoare.

LA FONCTION SOCIALE DE LA BALLADE POPULAIRE ROUMAINE

Les ballades populaires roumaines comportent deux éléments distincts. Le premier est *un thème littéraire* narratif, dont le rôle est de mettre en valeur le deuxième élément, constitué par *un groupe de faits authentiques* qui reflètent la réalité historique. Le premier élément — par exemple le thème bien connu de « la femme de Putiphar » — se retrouve souvent utilisé indépendamment dans diverses ballades populaires — roumaines et étrangères — sans pour autant pouvoir supposer des rapports directs ou indirects entre ces ballades.

Cette thèse, suggérée par les conclusions des analyses de la tradition bulgare sur l'assassinat de Baudouin de Flandres (1172 — 1206 ?) dans la prison du château de Tyrnovo, ainsi que par les conclusions de l'analyse de la ballade roumaine sur l'exécution du boyard Vartic par le voïvode Ilias Rareș (1548), est vérifiée dans la présente étude par l'analyse historique des traditions et des ballades roumaines, dont le thème narratif est « la femme poursuivie par des ravisseurs » (la tradition orale et les ballades : *Rîul Doamnei*, *Sora păcurarului*, *Ilincuța Sandului*, *Kira Kiralina*).

La conclusion de ces analyses comparatives est que les formes multiples de ce thème narratif ont chacune leur propre histoire, constituant des formes littéraires indépendantes. Le thème littéraire commun est utilisé seulement pour mettre en valeur un complexe de faits historiques authentiques.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA STUDIUL JOCURILOR DE PRIVEGHI DIN ZONA VĂII GURGHIULUI

DUMITRU POP

În satele din valea Gurghiului moartea prilejuiește manifestări de mare amploare, în cadrul cărora creația literar-muzicală, obiceiurile și credințele tradiționale continuă să viețuiască cu destulă vigoare. Din investigațiile făcute pînă acum pe teren de colectivul secției din Cluj a Institutului de etnografie și folclor se conturează o imagine relativ clară asupra ceremonialului funerar din această zonă. Nu vom încerca să prezentăm aci la modul general această imagine, ci ne vom opri asupra unui aspect care ne-a reținut dintru început și în mod special atenția: jocurile de priveghi. Avînd în vedere importanța lor în contextul folcloric al zonei și al genului pe care îl reprezintă, le-am cercetat în amănunt, pe baza unui chestionar redactat anume în acest scop. Investigația noastră s-a efectuat în opt localități. În una dintre ele — satul Orșova — am avut ocazia să le urmărim pe viu[1], iar în comuna Ibănești le-am reconstituit scenic[2], cu concursul unor informatori de vîrste diferite, care le practicaseră în repetate rînduri.

Aplicarea metodică a chestionarului și observația directă, înregistrarea pe bandă de magnetofon a textelor și a întregii atmosfere pe care o creează desfășurarea jocurilor, fotografierea și mai cu seamă filmarea lor (în Orșova și Ibănești), toate acestea au dus la strîngerea unui valoros material științific, pe baza căruia jocurile de priveghi din zona cercetată vor putea beneficia de un studiu adîncit.

În ceea ce privește materialul documentar cules anterior cercetării noastre, acesta e destul de sărac. Avem propriu-zis o singură sursă mai bogată, un gen de reportaj, publicat în urmă cu 65 de ani în „Gazeta Transil-

[1] La priveghiul Mariei Chiorean, născută Man, decedată în ziua de 10 aprilie 1967, în vîrstă de 79 ani. Ancheta a fost efectuată în seara zilei de 11 aprilie, de D. Pop, V. Medan, E. Petruțiu, L. Dubău și Anton Badea, directorul Muzeului etnografic din Reghin, care a răspuns cu entuziasm invitației noastre de a ne face filmările și fotografierile necesare. Din păcate, materialul acesta nu ne-a parvenit încă, astfel că nu putem da aici decît două imagini foto luate de E. Petruțiu.

[2] Reconstituirea s-a făcut în seara zilei de 12 aprilie 1967, în casa lui Todoran Florea, 66 ani. Echipa noastră a fost compusă din D. Pop, V. Medan, L. Dubău și Anton Badea. Am beneficiat aci de concursul valoros și devotat al prof. Ileana Tudoran din Ibănești, care a avut un rol de căpetenie în adunarea informatorilor și interpreților.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 131–141, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

Pe baza materialelor mai vechi şi mai cu seamă a cercetărilor noastre recente, pe teren, am reuşit să reconstituim repertoriul jocurilor din valea Gurghiului. El numără în total 14 piese :

1. *Moartea*, cu versiunea ei *moartea cu doi draci* (Orşova, Ibăneşti, Caşva, Toaca, Adrian, Solovăstru)
2. *Ursu* (Orşova, Ibăneşti, Caşva, Adrian, Glăjerie, Toaca)
3. *Caii* (Orşova, Ibăneşti, Caşva, Adrian, Glăjerie, Jabeniţa, Solovăstru)
4. *Popĉii* (Orşova, Ibăneşti, Solovăstru)
5. *Moş cu babă* (Ibăneşti, Caşva, Solovăstru)
6. *Baci cu oi* sau *ciobanul cu oile* (Ibăneşti)
7. *Mumuiţele* (Ibăneşti, Toaca, Caşva, Solovăstru)
8. *Bunzarul* sau *bîzgoiul* (Ibăneşti, Caşva, Solovăstru, Glăjerie)
9. *Bîza* (Ibăneşti, Caşva, Toaca, Adrian, Glăjerie, Solovăstru)
10. *Găină scurtă* sau *pasăre scurtă* (Ibăneşti, Caşva, Toaca, Solovăstru)
11. *Moara* sau *murariu* (Ibăneşti, Adrian)
12. *De-a plăselele* sau *scripci* (Ibăneşti, Jabeniţa)
13. *De-a matroaşca* (Ibăneşti)
14. *Vie* (Ibăneşti)

Zece dintre acestea au fost surprinse de noi în circulaţie, restul le-am întîlnit numai în amintirea locuitorilor mai vîrstnici sau în însemnările făcute anterior. Numai patru din jocurile cercetate de noi sînt menţionate în izvorul de la începutul secolului (*ursu*, *caii*, *mumuiţele*, *găină scurtă*), alături de alte patru dispărute între timp (*de-a plăselele*, *de-a matroaşca*, *moara*, *vie*). Înseamnă oare că celelalte nu vor fi existat la acea dată în comuna Ibăneşti, ele intrînd ulterior în repertoriul local ? Nu credem. Chiar dacă autorul materialului din „Gazeta Transilvaniei" era originar din Ibăneşti, nu înseamnă neapărat că el cunoştea toate jocurile de priveghi existente în sat, cu atît mai mult cu cît acesta este foarte întins, înglobînd pe atunci şi actuala comună Ibăneşti-Pădure cu satele aparţinătoare ei. În afară de aceasta însă, informatorii noştri vîrstnici le atestă, vorbind nu despre îmbogăţirea, ci despre restrîngerea repertoriului.

După părerea noastră, jocurile întîlnite de noi şi cele dispărute în cursul secolului au avut odinioară o răspîndire mai largă în satele văii Gurghiului. Ele s-au conservat mai bine şi în număr mai mare în Ibăneşti (10); în Solovăstru sînt atestate 8 jocuri, dar ele se păstrează mai ales în amintirea oamenilor şi numai sporadic în practica priveghiului. *Caii*, de exemplu, nu s-au mai făcut din anul 1922[17], iar în Jabeniţa nu se mai practică de loc[18].

Unele din jocurile de priveghi întîlnite în zona cercetată (*popĉii*, *mumuiţele*, *găină scurtă*) sînt menţionate de informatori şi au fost surprinse chiar de noi şi ca piese ale repertoriului de şezătoare[19]. Vor fi pătruns oare la priveghi din sfera acesteia sau, dimpotrivă, s-au refugiat acolo paralel cu schimbarea caracterului tradiţional al priveghiului? Un răspuns categoric e greu de dat în clipa de faţă, dar faptul că în comuna Solovăstru, de exemplu, situată la intrarea în valea Gurghiului, în imediata apropiere

[17] i. 798.
[18] i. 859.
[19] i. 797, 798 ; în Caşva *pasăre scurtă* se juca „la vie" (i. 829).

https://biblioteca-digitala.ro

a Reghinului, comuna cea mai evoluată din punct de vedere social și cultural, patru din jocurile atestate de noi apar la șezătoare ni se pare semnificativ, venind să sprijine, credem, cea de-a doua ipoteză. Totuși, în condițiile degradării acestor manifestări tradiționale, nu se exclude nici cealaltă alternativă, amestecul de repertorii fiind caracteristic acestei faze din evoluția obiceiurilor.

Unele din jocurile de priveghi întîlnite de noi în satele văii Gurghiului (*moara, de-a plăselele, de-a matroașca, ursul, caii, moșul și baba, bîza*) sînt cunoscute și altor ținuturi; se constată chiar asemănări izbitoare în ceea ce privește costumația, jocul și textul lor cu ale variantelor din alte regiuni[20]. Alteori variantele din Gurghiu au o individualitate a lor, bine conturată. În sfîrșit, cîteva din jocurile cercetate de noi nu le-am mai întîlnit în literatura românească de specialitate, astfel că nu avem în momentul de față nici o indicație concretă despre existența și circulația lor la românii din alte ținuturi. Între acestea din urmă, *moartea* și versiunea ei *moartea cu doi draci* este cel mai răspîndit în zonă și circulă totodată cu cea mai mare frecvență. Nu avem nici o mărturie despre vechimea lui, informatorii mărturisind că îl cunosc din bătrîni.

„Moartea" ca personaj al jocului ne apare într-o viziune foarte comună în lumea satelor noastre. Învești mîntată în costum alb de femeie, într-o față de masă sau cearșaf, cu fața vopsită cu var sau pudrată intens cu făină, cu dinții mari (din cartofi), cu gheb în spate și o oglindă legată cu un fir de ață roșie de gît, Moartea poartă în prelungirea frunții (prin două linguri de lemn sau două lopățele) două lumînări aprinse, iar în mîini o seceră „învălită" (acoperită în cîrpe), o ulcică cu apă și un mănunchi de busuioc. La intrarea în casă, Moartea bate din picior sau lovește cu secera în ușă, apoi, înaintînd, stropește cu apă din ulcică pe cei adunați în jurul ei, „amenințîndu-i" cu secera. Gesturile acestea sînt însoțite de un gen de melodie al cărei text e alcătuit din cuvinte nearticulate, totul de natură să sporească imaginea sinistră a personajului și a ideii ce o întrupează. Din textul rostit de Moarte se poate desprinde totuși, uneori, chemarea „haida-hai", precum și versurile cu conținut hazliu inspirate de superstiția în legătură cu morții ce se întorc în chip de strigoi:

N-o duceți pă lîngă gard,
C-are-un deget cîrligat!
Duce-ți-o pîngă gunoi,
Să nu mai vie 'napoi![21]

În sfîrșit, în timp ce o femeie „glășește" (bocește), Moartea dansează în preajma mortului, subliniind astfel triumful ei[22].

---

[20] Vezi amănunte la S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, București, 1892, p. 195—222; H. Stahl, *Nerej, un village archaïque*, II, Bucarest, 1939, p. 293—294; M. Pop, *Măștile de lemn din Bîrsești-Topești, Vrancea*, în „Revista de folclor", III (1958), nr. 1, p. 7 ș.u.; *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, Edit. Acad., 1965, p. 41 ș.u.

[21] Ni se pare interesant faptul că versurile acestea apar și în folclorul maghiar, în balada *Nevasta rea* (vezi Bartók Béla-Kodály Zoltán, *A magyar népzene tara*, V..., Kiss Lajos—Rajeczky Benjamini, *Liratok*, Budapest, 1966, p. 1094).

[22] mg. 1526I/b, 1526II, 1528I/a, 1528II. În Orșova *moartea* a fost interpretată de Moldovan Liviu, 30 ani.

https://biblioteca-digitala.ro

În ansamblul lui, jocul *moartea* are o mare putere de sugestie, creînd o atmosferă stranie, de groază. Masca se întîlneşte şi la saşii din părţile Tîrnavei Mari, în *Königslied* [Cîntecul regelui], unde este înarmată cu arc şi săgeată şi dansează un dans macabru[23]; cam la atîta s-ar reduce însă asemănările dintre obiceiul românesc şi cel săsesc. În cazul nostru, simbolul morţii îşi are originea în religia creştină, dar reprezentarea lui scenică în cadrul priveghiului îi conferă o foarte puternică tentă folclorică. Secera, ca element al recuzitei jocului, este inspirată din tradiţia creştină, dar în cadrul priveghiului ea apare şi în străvechea ei accepţie populară: secera este aşezată pe picioarele mortului (mai ales în momentele cînd nu este vegheat), ca să nu se apropie de el duhurile rele[24].

În unele sate (Ibăneşti, Solovăstru, de ex.) jocul cu care ne ocupăm este mai complex, în componenţa lui intrînd şi doi „draci", fapt ce amplifică simţitor acţiunea scenică. Îmbrăcaţi în negru, cu faţa vopsită cu funingine şi purtînd coadă (de iepure sau de oaie) şi coarne (din două linguri de lemn), dracii vin în suita personajului central, Moartea, şi prin jocul lor imprimă spectacolului un pronunţat caracter comic. Dracii sar în jurul Morţii, iar cînd aceasta cuprinde cu secera pe cineva din participanţii la priveghi, dracii îl prind şi-l duc, scoţîndu-l afară. În ultima parte a jocului, atenţia spectatorului se deplasează aproape exclusiv asupra dracilor, care, agăţîndu-se cu mîinile şi picioarele de grinda casei, mimează — uneori cu multă dibăcie — jocul maimuţelor în arbori[25].

Conducîndu-ne după o informaţie culeasă din Adrian[26], am putea bănui că jocul numit acolo *dracu* a existat cîndva independent. Nu ar fi deci exclus ca versiunea *moartea cu doi draci* să fie rezultatul unei contaminări între două jocuri independente.

Jocul intitulat *baci cu oi* l-am surprins numai în Ibăneşti şi are un caracter aparte. E un gen de tablou viu, cu bogate elemente sonore, totul conlucrînd la realizarea foarte sugestivă a atmosferei de la stînă. Jocul prezintă evidente asemănări cu piesa dramatică *mocanii*, descoperită şi studiată de Tatiana Găluşcă[27]. Lipseşte însă din jocul nostru chiar sîmburele dramatic, miezul piesei *mocanii*: motivul ciobanului care şi-a pierdut turma. Nu ar fi totuşi exclus ca piesa despre a cărei existenţă se îndoieşte Gh. Vrabie[28] să fi avut odinioară o mai largă răspîndire la români, ceea ce am întîlnit noi în cadrul priveghiului nefiind altceva decît o rămăşiţă a acesteia. Iată acum cuprinsul obiceiului nostru. Baciul şi ajutorul său, îmbrăcaţi în costume ciobăneşti, apar alături de turma de oi (5—6 copii în vîrstă de 11—13 ani, mascaţi cu piei de oaie) şi de măgarul stînei, încărcat cu diferite obiecte din inventarul acesteia. Behăitul oilor, împreună cu sunetul clopotelor (tălăngilor) ce le poartă la gît şi al fluierului, lătratul cîinilor, îndemnurile şi fluierăturile ciobanilor,

---

[23] Vezi amănunte în *Istoria teatrului în România*, p. 79.

[24] i. 791.

[25] i. 794 şi mg. 1513c. Jocul a fost interpretat de Petra Leonuţ, 20 ani („Moartea"), Petra Dumitru, 19 ani, şi Matei Vasile, 20 ani („dracii").

[26] i. 858.

[27] *Mocanii. Un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în „Anuarul Arhivei de folclor", VII (1945), p. 12—33.

[28] *Există „Mocanii. Un joc dramatic al românilor din Dobrogea"? Note pe marginea studiului d. Tatiana Găluşcă* („Anuarul Arhivei de folclor", VII (1945)), în „Cercetări folclorice", I. (1947), p. 130—138.

https://biblioteca-digitala.ro

zgomotul oilor în mers și al berbecilor ce se bat în capete, toate conferă spectacolului caracterul unei simfonii păstorești. În afară de această imagine a turmei în mers, jocul mai plasticizează un moment de viață ciobănească : darea oilor în strungă. Textul literar e neglijabil, mărginindu-se la cîteva dialoguri scurte, cu conținut hazliu[29].

Foarte interesant și inedit în același timp ne apare jocul *mumuițele*, interpretat în exclusivitate de femei. Primele informații despre el le avem, așa cum spuneam, din 1902. „Moimițele", cum sînt numite protagonistele în materialul din „Gazeta Transilvaniei", de unde și numele jocului, sînt „două fete" cu mîinile „legate cu chepețel [ștergar de acoperit capul, la femei] drept în sus. Fața lor e acoperită, așa ca să nu se poată cunoaște cine sunt. Se duc lîngă mort și-l glăsuiesc. Cîntă întîmplări din viața mortului, plecîndu-se din cînd în cînd spre mort"; și autorul citează drept exemplu un astfel de bocet auzit recent în sat.

Informațiile culese de Mușlea sînt mai sărace. „Mumuițele, ălea joacă și cu mînile-n sus, fiete, să-nvîrt roată, le zîșe cu fluiera, nu zîșe nimic"[30]. Noi am surprins jocul într-o formă ceva mai complexă și cu mici deosebiri în raport cu cele notate anterior; bineînțeles, descrierile acestea pot fi foarte lacunare față de realitatea de atunci a jocului, care putea fi mai complexă decît cea urmărită de noi. În Ibănești, acolo unde am cercetat jocul mai amănunțit, costumația „mumuițelor" — în număr de 4—6 — e simplă, dar ciudată în același timp. Fiecare își împreună mîinile, întinzîndu-le totodată deasupra capului. În poziția aceasta, ele sînt apoi acoperite, împreună cu capul, într-un șorț negru. Intrînd în casă, mumuițele fac închinăciuni și înaintează țuțuind din buze. Prefăcîndu-se că vor să sărute pe unii din cei adunați în priveghi, aceștia se retrag speriați, ca dinaintea unor ființe malefice. Mumuițele se așază apoi, două cîte două, de o parte și de alta a mortului, cu mîinile întinse deasupra acestuia, și încep să se „glăsească". Potrivit mărturiilor unor informatori[31], „glăsîtu mumuițelor", cîntecul ritual ce intră în componența jocului cu care ne ocupăm, este unul singur, nu orice text luat la întîmplare, iar cîntecul acesta are în centrul lui un vechi simbol din seria riturilor de înmormîntare :

Ardă-te focu de brad,
Cît ai crescut tu de-nalt,
Ai crescut lîng-on părău,
La ... de copîrșău ;
Și-ai crescut într-o cărare,
Vai nouă de supărare ;
Și-ai crescut într-o dîlmuță,
Vai, la .... de căsuță [32].

O variantă a acestei „glăsîturi" a fost notată în 1935 de Ion Mușlea, cu precizarea că ea reprezintă un „bocet la copil"[33]. Nu e vorba prin urmare

[29] i. 794 și mg. 1524I, 1524II. Jocul a fost interpretat de Todoran Vasilu, 57 ani („baciu"), Succava Izidor, 27 ani („ajutorul baciului"), Oprea Grigore, 13 ani, Dan Florian, 13 ani, Succava Dumitru, 15 ani, și Dan Manole, 13 ani („oi").

[30] *Loc. cit.*

[31] mg. 1439I/a.

[32] mg. 1439I/a.

[33] Fondul Mușlea, caiet. II.

https://biblioteca-digitala.ro

de un bocet tradiţional al jocului mumuiţelor, ci cel mult de o tendinţă mai nouă. În acest caz, fenomenul trebuie reţinut deoarece pune în lumină capacitatea de înnoire a jocului, procesul de cristalizare a unei noi forme.

După „glăsîtură" se trece spontan la „chiuitura mumuiţelor", care e de regulă cîntecul de joc *Zi, bade, cu fluiera*[34]. Uneori cîntecul acesta e interpretat la fluier, mumuiţele dansînd — în ritmul lui — în jurul mortului, ţuţuind din buze[35].

Aşa cum se înfăţişează astăzi, jocul *mumuiţele* pare să constituie transpunerea în scenă a unui gen de snoavă despre văduva cu ibovnic, snoavă în care apare şi parodierea bocetului ei ipocrit. Avem de-a face cu o modalitate satirică frecventă în folclorul nostru, prin care o situaţie tragică este convertită în comic. Piesa de teatru *Occisio Gregorii Vodae in Moldavia tragedice expressa*, din secolul al XVIII-lea[36], valorifică, probabil, chiar această modalitate satirică populară. Credem însă că versiunea amintită din jocul *mumuiţele* este rezultatul unei evoluţii tîrzii. Costumaţia neobişnuită a interpretelor, acel ţuţuit din buze atît de inedit în folclorul românesc şi bocirea mortului de către ele trebuie urmărite, credem, într-un plan mai adînc al mentalităţii populare. Semnificaţia precisă a jocului şi a reprezentării pe care se întemeiază nu se lasă uşor descoperite în stadiul actual al cercetărilor. Eventualele mărturii existente în alte regiuni ale ţării ne-ar putea deschide, credem, calea înţelegerii lui.

Amintim, în sfîrşit, *popcii*. Măştile de popi apar frecvent în reprezentaţiile dramatice populare din diferite regiuni ale ţării, precum şi la alte popoare[37]. Dar, în timp ce în alte părţi ele joacă un rol secundar în cadrul priveghiului, în satele văii Gurghiului *popcii* reprezintă o veritabilă piesă de teatru cu caracter hazliu. În Orşova jocul acesta nu e altceva decît parodierea, persiflarea ceremonialului religios al înmormîntării, căreia i s-a adăugat momentul spovedaniei, de un grotesc şi mai pronunţat. În Ibăneşti jocul *popcii* parodiază ceremonialul religios al căsătoriei, căruia i s-a ataşat, de asemenea, spoveditul. În primul caz, fiind vorba de un priveghi adevărat, jocul s-a făcut numai la insistenţele noastre, după ce le-am dat interpreţilor toate asigurările că nu vor avea discuţii cu preotul satului. Teama aceasta era justificată, dacă ţinem seamă de conţinutul manifestării.

Personajele care apar în versiunea din Orşova sînt „protopopul", „popa" şi „diacul", cărora li se adaugă un bărbat sau o femeie dintre participanţii la priveghi, care joacă rolul „păcătosului"[38]. În ceea ce priveşte costumaţia personajelor, ea are un caracter improvizat. Odăjdiile protopopului constau astfel (în cazul văzut de noi) dintr-un ţol aruncat

[34] mg. 1439I/b.

[35] i. 794; mg. 1524II, 1513/e. Grupul care a jucat *mumuiţele* a fost alcătuit din Suceava Teodora, 25 ani, Petra Elena, 25 ani, Dan Aurelia, 22 ani, şi Matei Floarea, 34 ani.

[36] Textul acesteia a fost publicat de Lucian Drimba în *Limbă şi literatură*, vol. VII (1963), p. 359—398.

[37] Popa care prohodeşte în bătaie de joc apare, de exemplu, în *cucii* (vezi *Istoria teatrului în România*, p. 79), în obiceiul *făşancul* din sudul Banatului, în unele variante crişene ale *vicleimului* (varianta din Husasăul de Criş, com. Ineu de Criş, jud. Bihor) şi altele (vezi unele amănunte în *Istoria teatrului în România*, p. 122, 124—125). Obiceiul apare totodată şi la maghiari, la şezători, nuntă şi în jocurile de copii, domenii în care s-au refugiat jocurile de priveghi (vezi amănunte în Bartók Béla-Kodály Zoltán, *lucr. cit.*, p. 1094—1095).

[38] În Orşova rolul „protopopului" a fost jucat de Bloj Leon, 17 ani, al „popii" de Moldovan Liviu, 30 ani, iar al „cantorului" de Corbu Ioan, 52 ani.

https://biblioteca-digitala.ro

pe spate, traista colorată trasă pe cap în chip de mitră episcopală îmbogățind în mod inadecvat costumația personajului. La rîndul său, „popa" era înveșmîntat într-o cuvertură colorată, iar pe cap — în chip de mitră — avea o strecurătoare de bucătărie, din metal roșu. Amîndoi purtau mustăți și bărbi din lînă. Recuzita era completată de o cădelniță, improvizată și ea, o ulcică cu apă și un mănunchi de busuioc, o cruce confecționată ad-hoc din două bețe și cartea necesară oficierii originalului prohod al mortului. Simpla apariție a personajelor în această ținută caraghioasă ar fi suficientă pentru crearea, în cadrul priveghiului, a unei atmosfere comice. Aceasta ia însă proporții abia de aci înainte. „Protopopul", „popa" și „diacul" intră în odaia în care e așezat mortul, parodiind binecunoscutul cîntec bisericesc „Cu sufletele drepților", peste care „diacul" se grăbește să suprapună un altul, „Sosit-a timpul de plecare", executat în aceeași manieră hazlie. Această încălcare a melodiilor și a răspunsurilor vrea să sugereze parcă graba cu care procedează uneori fețele bisericești la oficierea ceremonialului religios al înmormîntării.

În desfășurarea acestui neobișnuit prohod textele sfinte sînt obiectul celor mai îndrăznețe schilodiri și persiflări. Invocația uzitată în fostele biserici greco-catolice „Doamne-ndură-te spre noi" devine aici „Doamne-n Dunăre cu noi", iar cea de rit ortodox „Doamne miluiește" se amplifică în sens comic: „Doamne miluiește, cu mămăligă cu pește"; cuvintele ce însoțesc semnul crucii, „Mărire Tatălui...", devin în jocul nostru „Măria noștă cu Măria tatălui să fie", iar una dintre replicele „diacului" sună: „Doamne, trîntește popii de pămînt, doamne" ș.a.

La capitolul „iertăciunilor", adresîndu-se soțului (notăm că acesta, om de peste 70 de ani, era de față), „protopopul" îi atrage atenția astfel: „să ai grije, să nu pășești pe căile cele necurate" ș.a.m.d.

Partea cea mai comică din întregul joc cu care ne ocupăm o constituie însă cea care cuprinde „spovedania". Întrebată cînd s-a spovedit ultima oară, „păcătoasa" răspunde fără ezitare: „De zece ai !" În legătură cu porunca a șasea „protopopul" îi atrage atenția acesteia ca de azi înainte să nu mai păcătuiască „cu cine-i place" etc. În textul acestei părți se strecoară de regulă numeroase elemente licențioase, cuvinte cu dublu înțeles, totul de natură să sporească și mai mult atmosfera hazlie a priveghiului. În continuare, deoarece persoana spovedită nu știe nici „Tatăl nostru", nici „Sîn-Născătoare" și nici „Cred într-un Dumnezău", i se dă drept canon să facă „115 mătănii, tăt una pă burtă și una pă spate, una cu capu-n jos" — la care femeia replică: „pe spate-mi place, da' pe burduf mă doare mijlocu".

Rugăciunea „protopopului" pentru iertarea păcatelor e și ea o parodie, construită cu unele elemente de vrajă: „Să-ți ierte Dumnezău păcatele, să-ți aline Dumnezeu durerile, să-ți treacă uăs prin uăs, falcă prin falcă, să-ți saie uochii...".

Întrebată dacă-i pare rău pentru păcatele săvîrșite, credincioasa răspunde negativ. Încheierea duhovnicului e în această situație categorică: „Nu-ți pare, nu te pot dezlega !", la ceea ce ea răspunde, începînd să-și desfacă „frimbiile" de la brîu: „Mă dezleg eu". Un „Tatăl nostru" și un „Cred eu" parodiate încheie jocul *popîii* în versiunea lui de la Orșova [39].

[39] i. 791, mg. 1526I/b, 1526II, 1528/a și 1528II/c.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto 1 — Bocirea mortului, Ibăneşti.

Foto 2 — „Popĉii", Ibăneşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Versiunea cealaltă, pe care am urmărit-o în desfăşurarea ei scenică la Ibăneşti, nu stă cu nimic mai prejos. Parodierea în cadrul priveghiului a ceremonialului religios de nuntă, apariţia în cuprinsul ei a unei mirese în stare binecuvîntată, mirii, naşii, popa ş.a. înconjurînd mortul, totul colaborează la realizarea unui spectacol de un puternic grotesc, în desfăşurarea căruia s-ar putea bănui însă şi unele elemente arhaice, cu rosturi diferite de cele pe care le au astăzi. S-ar putea presupune însă şi o contaminare a versiunii din Orşova cu jocul *nunta*, a cărei existenţă independentă nu am întîlnit-o nicăieri în ţinutul cercetat. Episodul spoveditului apare şi în versiunea din Ibăneşti, firește, din pure raţiuni comice, ca şi în cealaltă[40].

Ceea ce am vrea să subliniem în încheiere este mai întîi că jocurile de priveghi reprezintă un capitol important în folclorul satelor din valea Gurghiului. Obligatorii altădată, ele se fac astăzi numai la bătrîni, acolo unde moartea apare ca un proces natural, şi nu în toate cazurile, ci, aşa cum spuneam, numai atunci cînd dispariţia acestora nu provoacă regrete deosebite. Aceasta, împreună cu funcţia distractivă, tot mai accentuată, pe care o îndeplinesc şi ştergerea totală a semnificaţiei lor originare, precum şi cu evoluţia lor în actualitate, constituie indicii ale procesului lor de dispariţie treptată. În prezent şi într-o lungă perioadă dinainte, ele au constituit, între altele, un important capitol al dramaturgiei populare, satisfăcînd setea de teatru a celor mulţi. În sensul acesta, priveghiul se dovedeşte a fi, în acest ţinut, o ocazie mai fertilă chiar decît sărbătorile Anului nou.

[40] mg. 1513/a. Jocul a fost interpretat aici de Suceava Florentina, 38 ani („popă"), Petra Elena, 25 ani, Matei Floarea, 34 ani („miri"), Suceava Teodora, 25 ani, şi Matei Măricoara, 25 ani („nuni"). În legătură cu interpreţii jocurilor de priveghi din satele văii Gurghiului se impune constatarea că ei se recrutează adeseori şi din rîndurile femeilor. În afară de cazul acum citat şi de *mumuiţe*, amintim că jocul *moş şi babă* a fost interpretat în Ibăneşti de trei femei: Dan Victoria, 52 ani („moş"), Dan Rafila, 40 ani („babă"), şi Petra Elena, 25 ani („moaşă"). Prima dintre acestea precizează că a interpretat acest joc în numeroase rînduri, la priveghi.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

EVOLUȚIA POVESTITULUI ÎN DRĂGUȘ — FĂGĂRAȘ *

DOINA T. NEGULESCU

În anul 1947 a apărut cartea lui Ion Cazan, *Drăguș — un sat din Țara Oltului — manifestări spirituale — literatură populară.* Volumul este rodul cercetărilor efectuate în jurul anului 1939[1] și cuprinde o introducere în care autorul face cîteva precizări referitoare la procesul povestitului în Drăguș, indicii care condiționează acest fenomen, originea poveștilor în concepția populară, urmînd apoi o prezentare a mai multor tipuri de povestitori. Partea a doua a volumului, „Clasificări și comentarii", înmănunchează un număr de 121 piese — basme, povestiri și snoave. Înșiruirea lor se face conform unei clasificări proprii autorului[2], cu investigații pentru fiecare piesă în parte în cataloagele și literatura de specialitate. Astfel Ion Cazan aduce pentru cele 121 de piese variantele existente, enunțînd volumele respective, comparînd aceste variante, stabilind diferitele influențe și contaminări de motive, frecvența tematică și circulația lor.

★

Cercetarea literaturii populare s-a efectuat în cadrul fenomenului social complex, ținîndu-se seama de contribuția socialului în mișcarea literară a satului, în scopul elucidării problemei interferenței permanente de influențe sociale care au străbătut și literatura populară, condiționîndu-i

---

* În articolul de față se face o prezentare comparativă a materialului provenit din culegerea prof. Ion Cazan (1938—1939) și culegerea noastră (1964—1965).

[1] Cercetările au fost efectuate de către un colectiv al Institutului de științe sociale al Romăniei condus de către profesorul D. Gusti. Cercetările în domeniul literaturii populare s-au făcut sub conducerea lui I. Cazan.

[2] A. POVEȘTI
I. Povești despre animale și păsări
II. Povești fantastice
III. Obiecte supranaturale (magice)
B. POVEȘTI ÎN FORMĂ DE LEGENDE
I. Povești cu cuprins moral și pedagogic
II. Legende religioase
C. POVEȘTI ÎN FORMĂ DE NUVELE
D. POVEȘTI DESPRE PROSTIA DRACULUI
E. SNOAVE

Rev. etn. folc., tom 13, nr. 2, p. 143—157, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

geneza şi conservarea. Constatările care s-au impus în urma aplicării acestei metode constituie punctul de plecare al cercetărilor noastre.

Noua cercetare a povestitului în Drăguş s-a făcut în două etape: februarie 1964 şi aprilie 1965. S-a lucrat cu 18 informatori — în primul rînd informatorii lui Ion Cazan şi urmaşii lor cei mai direcţi. Materialul cules însumează un număr de 154 de piese : basme, povestiri şi snoave. Materialul care ne stă la dispoziţie, inclusiv cel din 1939, investigaţiile făcute şi informaţiile culese ne îngăduie să stabilim coordonatele pe care se desfăşoară procesul evoluţiei povestitului în Drăguş.

În cadrul fenomenului complex al dezvoltării social-istorice, povestitul ca proces al creaţiei spirituale a poporului şi al transmiterii pe cale orală a tradiţiei este în continuă evoluţie. Ion Cazan constată că „manifestările economice, juridice şi politico-administrative creează două serii de agenţi de transmisiune a poveştilor dintr-o unitate socială în alta şi chiar în sînul aceleiaşi unităţi sociale"[3].

În prima ei parte afirmaţia rămîne valabilă. Procesul povestitului studiat în urmă cu mai bine de un sfert de veac în condiţiile economice şi social-politice ale diferenţierii satului pe categorii sociale distincte capătă o dată cu noile transformări sociale aspecte cu totul schimbate. Categoria agenţilor externi prin intermediul cărora se exercită influenţe din afara satului — odinioară străinii care pătrundeau în sat aducînd cu ei teme ce se localizau aici — în momentul de faţă este mult lărgită. Căile de vehiculare a poveştilor se caracterizează prin două aspecte : pe de o parte „agenţii de transmisiune" tradiţionali în cadrul cărora un factor de prim ordin este transhumanţa. Adeseori povestea coboară de la munte o dată cu ciobanii : „o ştiu de cînd ieram pe la uoi" ne spune Nicolae Fogoroş, sau „de cîn eram cu uoili, povestem cu ciobanii" precizează Gheorghe Tătaru[4]. În cadrul transhumanţei, păstorii din diferite regiuni ale ţării au avut prilejul să se întîlnească, să-şi spună poveşti şi în felul acesta să-şi îmbogăţească repertoriul. În acest caz este evidentă influenţa reciprocă asupra repertoriilor. Ciobanii, la rîndul lor, transmit poveştile celor din sat, fie în cadrul familiei, fie în cercuri mai largi, ca şezători, petreceri, sau cu prilejul unor şi mai mari reuniuni, ca tîrguri, nedei sau hramuri.

Al doilea aspect al fenomenului este determinat de acei drăguşeni care se deplasează prin alte locuri şi se reîntorc în sat. Alături de factorii tradiţionali de vehiculare şi răspîndire a poveştilor, acest nou aspect al fenomenului se impune tot mai mult, fiind revelator prin importanţa pe care o are. Deplasările în satele şi oraşele mai apropiate sau mai îndepărtate influenţează personalitatea povestitorilor, prin pătrunderea lor în viaţa acestor sate şi oraşe, luarea de contact cu lumea respectivă şi prin schimbul spiritual care are loc cu acest prilej.

Mulţi dintre informatorii de la care s-au cules poveşti sînt muncitori. Oraşele Victoria, Ucea, Făgăraşul sînt centre industriale care polarizează în jurul lor tot mai mulţi oameni din mediul rural, mai ales dintre cei tineri şi de vîrstă mijlocie. Aceştia, după cele opt ore de muncă în uzină, se reîntorc

[3] Ion Cazan, *Drăguş — un sat din Ţara Oltului (Făgăraş)*, Bucureşti, 1947, p. 2.
[4] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2772 I d.

https://biblioteca-digitala.ro

în sat, unde rămîn în sfera preocupărilor lor țărani și se comportă ca atare. Dar împrejurările nou create le oferă noi posibilități de informare. De pildă, Viorel Tătaru de 40 de ani, muncitor la combinatul chimic din orașul Victoria, după ce a terminat de povestit basmul omului sărac cu mulți copii, ne-a mărturisit: „îl știu de la nenea Gheorghe Copăceanu (53 de ani) din Arpașu de Jos. Az noapte l-am auzît pînă ne-am sk'imbat" [5].

În felul acesta sfera ocaziilor de povestit este mult lărgită. Noua comunitate de muncă mijlocește relațiile dintre satele mai apropiate sau mai îndepărtate. Iar dacă în rîndul acestor comunități se întîlnesc doi ori mai mulți povestitori talentați, împrejurarea constituie stimulentul menținerii interesului pentru povestit și totodată un incontestabil mijloc de schimb, fără de care nu se poate explica întregul proces de transmitere și răspîndire a creației populare. Luarea de contact cu altă lume, întrepătrunderea reciprocă și ambianța în care se desfășoară, capătă semnificații noi pentru etapa actuală a procesului povestitului. Analiza materialului, a personalității povestitorilor și a fenomenului însuși ne îndreptățește să facem această afirmație.

Altă categorie de factori care exercită o mare influență asupra povestitului în Drăguș o formează știința de carte, școala, căminul cultural, biblioteca, radioficarea etc.

Uneori povestitorii indică fără multe insistențe sursele cărturărești ale poveștilor (Niculae Rogozea, 64 de ani). Alteori însă, acestea trebuie identificate de cercetător. În cazul povestitorilor talentați ca Adam Jurcovan sau Gheorghe Tătaru, aceștia doar preiau din cărți unele motive și improvizează pe marginea lor, într-un stil propriu, întîmplări și episoade care se constituie în piese unitare, de sine stătătoare. Cu această constatare vom trece la un alt aspect al cercetării noastre: crearea variantelor și repertoriile informatorilor.

Motivul, în circulația lui, suportă alternanțe și variații, legături și tendințe diverse în raport cu alte motive. Deși individual, motivul nu apare singur, el este integrat într-o asociere cu altele. Niciodată nu se vor putea suprapune două relatări ale aceluiași motiv, întotdeauna existînd o caracteristică ce aparține informatorului respectiv, dezvăluind trăsături specifice lui.

Cele trei variante semnalate de Ion Cazan, la care adăugăm cele trei variante culese de noi, ale cunoscutului basm „Copiii cu părul de aur" ilustrează afirmațiile de mai sus. Variante culese la un interval de timp apreciabil (35—40 de ani) au aceeași formulă centrală: ființa dușmană (țigancă, servitoare) o persecută pe mama nevinovată a copiilor cu părul de aur; prefacerile succesive suferite de copii; salvarea lor și dovedirea nevinovăției mamei. Avem în acest caz o identitate perfectă a motivului, pe de o parte, și interferența lui cu episoade specifice fiecărei variante, pe de altă parte. Același lucru se poate spune și despre basmul „Cenușotcă", din care avem două variante Ion Cazan și cinci variante culese în anii 1964—1965. Cele trei apariții succesive ale lui Cenușotcă constituie motivul de bază. Dar cele șapte variante reprezintă, fiecare în parte, piese de sine stătătoare. Cele nouă variante ale basmului „Fata babei și fata moșneagului" — patru variante semnalate de Ion Cazan, cinci variante culese de noi — completează aceste exemple.

[5] Arh. I. E. F. București, mg. 2771 I b.

https://biblioteca-digitala.ro

Materialul cules din Drăguș ne duce la constatarea că aria de răspîndire a celor 15—20 de subiecte [6] cuprinde întreg teritoriul satului, fiind foarte frecvente în repertoriile povestitorilor. Cît despre transmiterea lor din generație în generație, se poate stabili un paralelism aproape perfect între repertoriile culese în anii 1939 și cele din culegerile noastre.

Povestitori din Drăguș (de la stînga la dreapta: Dionisie Buneriu, Gheorghe Tătaru, Gheorghe Gușeilă, Gheorghe Buneriu, Adam Jurcovan).

În perioada care s-a scurs între cele două culegeri se remarcă două tendințe în ceea ce privește repertoriul general al satului: 1) îmbogățirea lui în domeniul basmului și al snoavei și 2) sărăcirea repertoriului povestilor și legendelor religioase.

Repertoriul fiecărui povestitor în parte a suferit, de asemenea, în cele mai multe cazuri o transformare esențială: ultima culegere a scos la iveală o lărgire a repertoriilor individuale. Cîteva exemple vor concretiza această afirmație.

De la Gheorghe Tătaru, 61 de ani, fost cioban, Ion Cazan a cules în 1939 șapte basme și două snoave. În 1965 repertoriul lui Gheorghe Tătaru cuprinde 18 piese — 16 basme și două snoave. Punînd alături

[6] Copiii cu părul de aur; Cenușotcă; Pipăruș Pătru; fata babei și fata moșului; Ileana Sînziana; pasărea fermecată; copiii părăsiți în pădure; fata isteață; Păcală; povestea cu maistorul; femeia necredincioasă; țiganul arhanghel; țiganul și iepurele; țiganul la spovedit; biserica țiganilor.

https://biblioteca-digitala.ro

cele două repertorii, constatăm că, din cele 18 piese, 9 sînt repetări ale pieselor culese de I. Cazan. O identificare a lor în amănunt nu se poate face deoarece volumul lui I. Cazan dă numai rezumatele poveştilor. Am comparat însă minuţios aceste rezumate cu textele noastre şi, cu excepţia unor mici abateri, ele se suprapun. Acest fapt este explicabil dacă ne gîndim la intervalul de timp care s-a scurs între cele două culegeri. Proveniența celorlalte zece piese, în repertoriul lui Gh. Tătaru, este rezultatul unor acumulări în timp, acumulări determinate de cele mai diferite împrejurări. Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul lui Nicolae Fogoroş, bun povestitor şi creator de snoave. I. Cazan a cules de la acest informator 10 piese. În 1964 s-au cules de la N. Fogoroş 33 de piese, dintre care au fost identificate în volum numai cinci piese. Faptul se repetă şi în cazul celorlalţi informatori.

Pentru o mai bună ilustrare vom da un tabel sinoptic al fenomenului povestitului, cuprinzînd repertoriile informatorilor din 1964—1965 confruntate cu repertoriile aceloraşi informatori culese de Ion Cazan.

Nr. crt.	Numele şi pronumele informatorului	Basme în		Snoave în		Total piese în	
		1939	1965	1939	1965	1939	1965
1	Buneriu Dionisie	—	2	—	3	—	5
2	Buneriu Gheorghe	2	1	1	—	3	1
3	Buneriu Maria	2	4	—	—	2	4
4	Codru Iacob	—	1	—	4	—	5
5	Fogoroş Nicolae	2	10	8	23	10	33
6	Fogoroş Maria Matei	3	2	—	—	3	2
7	Guşeilă Gheorghe	—	3	—	3	—	6
8	Guşeilă Sinefta	6	7	1	1	7	8
9	Jurcovan Adam	—	12	—	2	—	14
10	Popa Codrea Agretina	2	4	1	1	3	5
11	Rogozea Gheorghe	—	3	—	5	—	8
12	Rogozea Nicolae	—	13	—	4	—	17
13	Sofonea Dumitru	1	5	2	3	3	8
14	Sofonea Solomon	—	—	—	1	—	1
15	Sofonea Viorica	—	2	—	1	—	3
16	Tătaru Gheorghe	7	15	2	3	9	18
17	Tătaru Sofia	3	1	2	—	5	1
18	Tătaru Viorel	—	6	—	5	—	11

Un aspect deosebit în privinţa povestitorilor din Drăguş ni se pare a fi acela legat de gruparea lor pe familii. Se poate întocmi un adevărat

https://biblioteca-digitala.ro

arbore genealogic [7] al familiilor povestitoare, începînd cu informatorul cel mai vîrstnic şi sfîrşind cu cel mai tînăr.

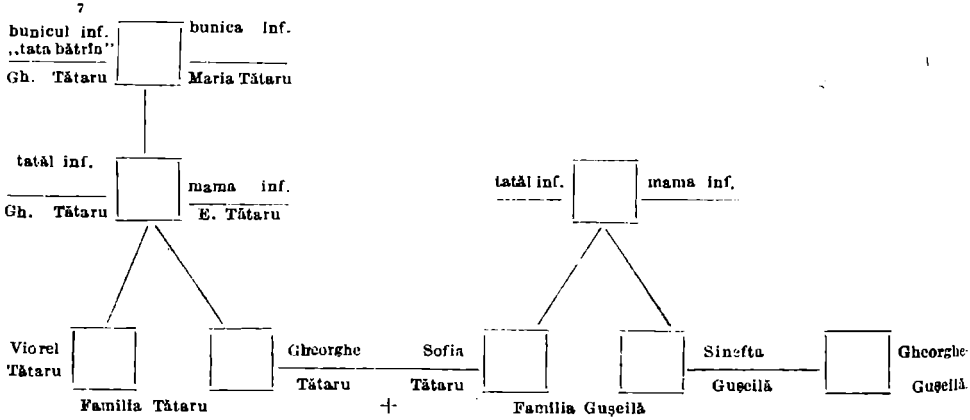
Gheorghe Tătaru, 61 de ani, a învăţat poveşti încă din copilărie de la mama lui, Maria Tătaru şi de la tatăl său pe care şi-l aminteşte ca bun povestitor. Amintind surse şi mai vechi, informatorul ne spune că a auzit poveşti şi „de la moşu, de la tata bătrîn". Fratele mai mic a lui Gheorghe Tătaru, Viorel Tătaru, 40 de ani, este învăţăcelul lui „nenea Gheorghe, fratele". Soţia lui Gheorghe Tătaru, Sofia Tătaru, 64 de ani, se numără şi ea printre bunii povestitori ai satului. Se pare că încă din tinereţe Sofia Tătaru a fost un stimulent pentru Gheorghe Tătaru în ale povestitului şi o bună păstrătoare a repertoriului „de familie". În clipa în care soţul ei se pregăteşte să povestească, Sofia îl supune unei mici repetiţii — foarte competentă de altfel — , din care ne putem da seama că cei doi soţi îşi cunosc reciproc repertoriul. În eventualitatea că unul dintre ei a uitat ceva, celălalt îi aminteşte cu precizie episodul respectiv. Probabil conform unei înţelegeri tacite, repertoriile celor doi sînt net diferite. Fiecare îşi are poveştile lui preferate. Şi pentru a mai adăuga o ramură la arborele genealogic al acestei familii de povestitori, trebuie să o amintim şi pe Sinefta Guşeilă, 70 de ani, sora Sofiei Tătaru, şi pe soţul Sineftei, Gheorghe Guşeilă, ambii povestitori şi buni deţinători ai repertoriului local. Gheorghe Guşeilă la rîndul său asculta poveşti de la un frate mai mare : „aveam un frate mai mare şi frate-meu mi-o spus-o cîn eram copil" [8].

Acelaşi fenomen se întîmplă şi în familia lui Dionisie Buneriu, de 63 de ani. Dionisie este cel mai vîrstnic din familie care ştie poveşti. Maria Buneriu, soţia lui, povesteşte şi ea. Viorica Sofonea, 37 de ani, fiica lor, are un repertoriu restrîns, însă povesteşte cu multă însufleţire şi pricepere. Solomon Sofonea, 40 de ani, soţul Vioricăi, povesteşte şi el. Şi cea mai tînără membră a familiei, Maria Sofonea, 9 ani, auzind mereu poveşti, fie în casa bunicilor, fie în casa părinţilor, începe şi ea să povestească.

★

Analiza basmelor şi snoavelor din repertoriul actual al Drăguşului s-a făcut în paralelă cu repertoriul din 1938—1939. În cele ce urmează

[7]



[8] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2774 II d.

https://biblioteca-digitala.ro

vom menționa numai piesele comune celor două repertorii și vom enunța pentru fiecare în parte concluziile la care s-a ajuns. Ne vom referi în primul rînd la identitatea (sau neidentitatea) fabulației, care sînt elementele diferențiatoare și în ce măsură variantele noi au pierdut sau au cîștigat elemente.

Titlul pieselor este acela din ultima culegere, toate datele informative ale materialului fiind trecute la note.

Ordinea în care au fost enumerate piesele respectă clasificarea internațională Aarne-Thompson.

Basme propriu-zise — basme fantastice

1. *Ionică Făt-Frumos* (A. Th. 301 H* contaminat cu 414*)[9]

Basmul este atestat în patru variante similare — două I. Cazan, două din culegerile noastre. Am comparat piesele relatate de Agretina Popa Codrea la un interval de 25 de ani. Cele două variante se dezvoltă pe aceeași schemă pînă la episodul final : recunoașterea lui Ionică Făt-Frumos de către zînă, nunta lor. În varianta ultimă însă, informatoarea reia motivul interzicerii, adăugînd încă cinci episoade a căror înlănțuire determină introducerea unor noi elemente față de varianta I. Cazan.

Basmul este cunoscut în toate provinciile țării.

2. *Cei doi feciori unii ca alții* (A.Th. 303 + 300)[10]

Basmul a fost cules în cinci variante. Pentru analiză s-au luat două piese — cele mai complete[11]. Schema narativă a celor două variante este similară. Intervine însă o inversiune a episoadelor. În varianta recentă informatoarea plasează cele două episoade : căutarea taurului de la hotarul lumii și omorîrea balaurului din fîntînă care cerea în fiecare săptămînă cîte o fată, în finalul basmului, pe cîtă vreme la varianta culeasă de I. Cazan acestea constituie episodul următor introducerii.

Basmul este general cunoscut.

3. *Țipăruș Pătru* (A. Th. 327 B*)[12]

Avem trei relatări similare ale acestui basm. Compararea a două din aceste variante[13] scoate în evidență identitatea fabulației. Singura notă deosebitoare constă în adăugarea — în varianta lui Adam Jurcovan — a celor două motive : cu Păunașul Codrilor și Ghiță Cătănuță, motive de domeniul improvizației pe baza unor aduceri aminte din cele citite cu mulți ani în urmă. Din această cauză finalul celor două piese este cu totul deosebit.

Basmul este cunoscut în toate provinciile țării.

[9] Arh. I. E. F. București, mg. 2712 I b ; inf. : Agretina Popa Codrea, 85 ani ; culeg. : Doina Negulescu, 10 februarie 1964 ; transcris : Doina Negulescu ; în colecția I. Cazan la nr. 2 (Ionică Făt-Frumos și Ileana Cosînzeana) ; inf. : Agretina Popa Codrea, 60 ani.

[10] Arh. I. E. F. București, mg. 2712 I d ; inf. : Agretina Popa Codrea, 85 ani ; culeg. : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 5 (Făt-Frumos și zmeoaica) ; inf. : Sinefta Gușeilă, 42 ani.

[11] Vezi nota 1.

[12] Arh. I. E. F. București, mg. 2711 II a ; inf. : Adam Jurcovan, 79 ani ; culeg. : D. N., 4 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 4 (Cipăruș Pătru) ; inf. : Gheorghe Bobeica, 45 ani.

[13] Vezi nota 3.

https://biblioteca-digitala.ro

4. *Omul sărac cu șase copii* (A. Th. 332)[14]

Basmul a fost cules în două variante identice, deși acestea aparțin unor informatoare deosebite. Avem doar o substituire de elemente : sticluța cu leacuri din varianta Mariei Marin este înlocuită cu batista — semn al înțelegerii cu moartea — în varianta Mariei Buneriu.

Tipul este general răspîndit.

5. *Purcelul năzdrăvan* (A. Th. 425 A)[15]

Sînt culese patru variante similare ale acestui basm. Varianta Sineftei Guşeilă este o formă mai restrînsă a variantei lui Solomon Jurcovan, cu substituirea personajului principal — șarpe — porc. Cu toate acestea, varianta se integrează perfect în tipul general (soțul vrăjit — Amor și Psyche).

Basmul este cunoscut în toate zonele țării.

6. *Lina Herghelina* (A. Th. 450) [16]

I. Cazan atestă trei variante similare ale acestui basm. Din culegerile noastre avem două variante. Am comparat piesele povestite de aceeași informatoare la interval de 25 de ani. Ca fabulație, cele două variante sînt identice. Dar varianta recentă este mai schematizată datorită faptului că, așa cum ne-a mărturisit chiar informatoarea, a mai uitat din poveste.

Basmul este general răspîndit, bucurîndu-se de o remarcabilă frecvență.

7. *Fata moșului și fata babei* (A. Th. 480 A)[17]

Basm foarte răspîndit, la Drăguş a fost atestat în șapte variante similare. Am luat pentru comparație numai două dintre acestea[18], toate dezvoltînd aceeași schemă narativă și fiind identice ca fabulație.

Tipul analizat (Holle) este reprezentat pe întreg teritoriul românesc prin formula atît de cunoscută mai ales din varianta lui Ion Creangă „Fata babei și fata moșneagului" sau varianta lui P. Ispirescu „Fata moșului cea cuminte".

---

[14] Arh. I. E. F. București, mg. 2771 I ; inf. : Maria Buneriu, 65 ani ; culeg. : D. N., 25 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 49 (Moartea și săracul) ; inf. : Maria N. Marin, 65 ani.

[15] Arh. I. E. F. București, mg. 2773 II c ; inf. : Sinefta Guşeilă, 70 ani ; culeg. : D. N., 26 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 8 (Povestea șarpelui) ; inf. : Solomon Jurcovan, 45 ani.

[16] Arh. I. E. F. București, mg. 2769 I b ; inf. : Maria M. Fogoroș, 63 ani ; culeg. : D. N., 25 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 15 (Lina Herghelina) ; inf. : Maria M. Fogoroș, 38 ani.

[17] Arh. I. E. F. București, mg. 2772 II c—2773 I a ; inf. : Gheorghe Buneriu ; culeg. : D. N., 2 mai 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 12 (Fata babei și fata moșului) ; inf. : Eleonora Tătaru.

[18] Vezi nota 5.

https://biblioteca-digitala.ro

8. *Moșul cu barba de flori* (A. Th. 502 B)[19]

Avem trei variante ale acestui basm. Cele două piese comparate, povestite la un interval de 25 de ani de către același informator, sînt absolut identice, dovedind buna ținere de minte a povestitorului.

Variante găsim pe întreg teritoriul țării.

9. *Fata babei și fata moșului* (A Th. 510 + 407)[20]

Basmul a fost cules la Drăguș în șapte variante similare. Ele reprezintă tipul II contaminat (Holle-Cenușăreasa) al basmului despre fata babei și fata moșului.

Variantele povestite la un interval de 25 de ani sînt identice.

Basmul este foarte răspîndit în toate regiunile țării.

10. *Împăratul cu trei fete* (A. Th. 514)[21]

Avem la Drăguș patru variante similare ale acestui basm. Am luat pentru comparație două dintre acestea culese de la soții Gheorghe (în 1965) și Sofia (în 1936) Tătaru. Variantele dezvoltă aceeași schemă narativă. Varianta lui Gheorghe Tătaru, însă, este mai săracă în episoade, dar aceasta nu îi știrbește cu nimic forța de sine stătătoare.

Basmul este general cunoscut.

11. *Povestea lui Cenușotcă* (A. Th. 530)[22]

Cules în șapte variante similare, basmul se încadrează în tipul atît de bine cunoscut și răspîndit în toate provinciile țării.

12. *Cu măgărușul* (A. Th. 563)[23]

Basmul a fost atestat în două variante. Singura deosebire între acestea constă în faptul că în varianta lui Niculae Rogozea posesorul obiectelor miraculoase (punga de bani, masa și cîrja năzdrăvană) este una și aceeași persoană (băiatul sărac), pe cînd în varianta lui Matei Stoia obiectele aparțin celor trei feciori ai omului sărac.

Basmul este răspîndit în toate provinciile țării.

---

[19] Arh. I. E. F. București, mg. 2771 II c; inf.: Gheorghe Buneriu; culeg.: D. N., 1 mai 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 10 (Moșul cu barba de flori); inf.: Gheorghe Buneriu.

[20] Arh. I. E. F. București, mg. 2773 II a; inf.: Sofia Tătaru, 64 ani; culeg.: D. N., 2 mai 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 13 (Fata babei și fata moșului); inf.: Sofia Tătaru, 35 ani.

[21] Arh. I. E. F. București, mg. 2774 I a; inf.: Gheorghe Tătaru, 61 ani; culeg.: D. N., 2 mai 1965; tr.: D. N. în colecția I. Cazan la nr. 9 (Ileana Sînziana); inf.: Sofia Tătaru, 35 ani.

[22] Arh. I. E. F. București, mg. 2669 II g; inf.: Adam Jurcovan, 79 ani; culeg.: D. N., 12 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 3 (Cenușotcă); inf.: Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[23] Arh. I. E. F. București, mg. 2768 II e; inf.: Nicolae Rogozea, 64 ani; culeg.: D. N., 24 aprilie 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 19 (Masa, berbecele și măciuca); inf.: Matei Stoia, 60 ani.

https://biblioteca-digitala.ro

13. *Găinușa cu ouăle de aur* (A. Th. 567)[24]

Cules în trei variante similare, două dintre acestea aparțin lui Gheorghe Tătaru, fiind povestite la intervalul dintre cele două culegeri. În prima variantă informatorul aduce o desfășurare mai largă a episoadelor, amplifică fabulația, elementele însă rămîn aceleași.

Basmul este foarte cunoscut și răspîndit în toate regiunile țării.

14. *Cele trei fete care smulgeau la cînepă* (A. Th. 707)[25]

Basmul a fost cules în cinci variante similare, toate de tipul basmului „Înșiră-te mărgărite". Am luat ca reprezentative relatările lui Solomon și Adam Jurcovan. Cele două variante dezvoltă aceeași schemă narativă. Singura deosebire constă în faptul că Solomon Jurcovan introduce un motiv în plus: ajutorul Maicei Preciste dat soției împăratului.

Tipul este atestat în tot cuprinsul țării.

15. *Punguța cu doi bani* (A. Th. 715)[26]

Cules în trei variante identice, acest basm se dezvoltă pe schema clasică (I. Creangă), cu foarte mici diferențieri de elemente.

Basmul este foarte cunoscut și general răspîndit.

16. *Trei călători* (A. Th. 750)[27]

Cele două variante ale acestui basm au fost culese de la același informator: Gheorghe Tătaru, în cele două etape. Cu toate că au fost povestite la un interval de timp foarte mare (29 de ani), variantele sînt identice, episoadele și motivele se suprapun întru totul. Basmul face parte din ciclul dorințelor, dar informatorul nostru îi impregnează o puternică notă moralizatoare.

17. *Isprăvile lui Chirică* (A. Th. 810 A)[28]

Variantele drăgușene ale acestui basm sînt relativ scurte. Povestitorul relatează faptele concentrat, urmînd schema cunoscută.

Basmul este foarte răspîndit în toate provinciile țării.

18. *Dumnezeu cu Sf. Petru* (A. Th. 822 + 791)[29]

Basmul a fost cules în trei variante identice. Am comparat variantele lui Matei Stoia (1939) și Sineftei Gușeilă (1965). Singura deosebire între

[24] Arh. I. E. F. București, mg. 2772 II a; inf.: Gheorghe Tătaru, 61 ani; culeg.: D. N., 1 mai 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 19 (Găinușa cu ouă de aur); inf.: Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[25] Arh. I. E. F. București, mg. 2669 II; inf.: Adam Jurcovan, 79 ani; culeg.: D. N., 12 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 11 (Trei fete în cînepă); inf.: Solomon Jurcovan, 16 ani.

[26] Arh. I. E. F. București, mg. 2768 II g; inf.: Niculae Rogozea, 64 ani; culeg.: D. N., 25 aprilie 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 1 (Cocoșul moșului și găina babei); inf.: Laurian Gușeilă, 11 ani.

[27] Arh. I. E. F. București, mg. 2773 I b; inf.: Gheorghe Tătaru, 61 ani; culeg.: D. N., 2 mai 1965; tr.: D.N.; în colecția I. Cazan la nr. 30 (Trei călători); inf.: Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[28] Arh. I. E. F. București, mg. 2772 II b; inf. Gheorghe Tătaru, 61 ani; culeg.: D. N., 1 mai 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 51 (Isprăvile lui Chirică); inf.: Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[29] Arh. I. E. F. București, mg. 2769 I d; inf.: Sinefta Gușeilă, 70 ani; culeg.: D. N., 26 aprilie 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 31 (Cum a luat bătaie Sf. Petru); inf.: Matei Stoia.

https://biblioteca-digitala.ro

ele constă în episoadele de început : în prima variantă Dumnezeu și Sf. Petru dăruiesc unui om sărac o comoară și drept consecință acesta se dedă lenei și beției ; în a doua variantă fata milostivă este ursită să se căsătorească cu ciobanul cel rău.

19. *Trei fete la seceră la grîu* (A. Th. 830 C)[30]

Cele două variante au fost culese de la Sinefta Guşeilă. Relatarea recentă este doar o schemă a celei dintîi. Informatoarea a uitat, în perioada dintre cele două culegeri, o mare parte din episoadele povestirii.

Tipul este general cunoscut.

20. *Aflatul* (A. Th. 930)[31]

Basmul a fost culeș în patru variante similare, bazîndu-se pe aceleași elemente : copilul expus și protejat de soartă și scrisoarea substituită.

Tipul a fost atestat în Muntenia și Transilvania.

21. *Omul sărac cu copii mulți* (A. Th. 1045 + 1045 A* + 1072 + 1115 + +1153 + 1149)[32]

Basmul este atestat la Drăguș în trei variante similare. Cele două variante analizate se deosebesc prin episoadele introductive : cei 100 de copii dăruiți de către Dumnezeu lui Stan și promisiunea ciobanilor că îi vor da o turmă de oi dacă îi va scăpa de zmeu — în varianta lui Solomon Jurcovan ; în varianta lui Adam Jurcovan se intră direct în miezul povestirii : omul sărac intră slugă la zmei. În continuare, în ambele variante se înlănțuie aceleași episoade.

Tipul este general cunoscut în diverse combinații de motive.

Basme nuvelistice

1. *Urmările unei mame vitrege* (A. Th. 450)[33]

Avem două variante identice ale acestei piese. Aparent povestirea se încadrează în ciclul poveștilor despre persecuția copiilor de către mama vitregă. În variantele noastre însă predomină caracterul etic și didactic. Noi o clasificăm în cadrul literaturii de colportaj, ca narațiune cu pretenție de realitate.

---

[30] Arh. I. E. F. București, mg. 2769 I c ; inf. : Sinefta Guşeilă, 70 ani ; culeg. : D. N., 26 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 28 (Trei fete la seceră) ; inf. : Sinefta Guşeilă, 45 ani.

[31] Arh. I. E. F. București, mg. 2771 II b ; inf. : Viorel Tătaru, 40 ani ; culeg. : D. N., 30 aprilie 1965 ; tr : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 43 (Copilul ursit al săracului și bogatului) ; inf. : Ioan M. Fogoroș.

[32] Arh. I. E. F. București, mg. 2711 I c ; inf. : Adam Jurcovan, 79 ani ; culeg. : D. N., 7 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 50 (Stan Bolovan) ; inf. : Solomon Jurcovan, 16 ani.

[33] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 I e ; inf. : Nicolae Fogoroș, 63 ani ; culeg. : D. N., 11 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 24 (Urmările unei mame vitrege) ; inf. : Dumitru Sofronea.

https://biblioteca-digitala.ro

2. *Ciobănelul cu caprele* (A. Th. 945 C*)[34]

Basmul este atestat la Drăguş în patru variante. Ultima relatare a Agretinei Popa Codrea este foarte schematizată. Informatoarea ne mărturiseşte că în perioada care s-a scurs între cele două culegeri a mai uitat din poveste.

Tipul este general răspîndit.

3. *Mama şi fetiţa*[35]

Variantele drăguşene sînt identice. Basmul este de tip românesc (dragostea de mamă) şi este atestat în toate provinciile ţării.

Snoave

1. *Păcală şi popa* (A. Th. 650 III + 592 II + 1005 + 1029 + 1120 + 1119)[36]

În circulaţia motivelor din ciclul „Păcală" avem moduri diferite de combinaţii, dînd naştere la numeroase formule ale căror variante nu se pot clasa strict în anumite tipuri. Din această cauză şi variantele atestate la Drăguş (în număr de trei) nu se suprapun întru totul.

2. *Povestea cu ţiganii* (A. Th. 1241 + 1287)[37]

Cele două variante culese la Drăguş sînt identice. Tipul este general cunoscut în toate provinciile ţării.

3. *Ţiganul şi iepurele* (A. Th. 1296 B)[38]

Povestite de acelaşi informator, cele două variante sînt identice. Tipul este atestat în Muntenia şi Transilvania.

4. *Peştii pe brazdă* (A. Th. 1381 A)[39]

Reprezentată prin trei variante similare, această snoavă este foarte cunoscută. Informatorul nostru o notează drept întîmplare petrecută cu adevărat.

---

[34] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2712 I e; inf.: Agretina Popa Codrea, 85 ani; culeg.: D. N., 10 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecţia I. Cazan la nr. 45 (Norocul şi mintea); inf.: Agretina Popa Codrea, 59 ani.

[35] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2773 II i; inf.: Gheorghe Tătaru, 61 ani; culeg.: D. N., 2 mai 1965; tr.: D. N.; în colecţia I. Cazan la nr. 26 (Mama şi fetiţa); inf.: Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[36] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2713 II h; inf.: Nicolae Fogoroş, 63 ani; culeg.: D. N., 10 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecţia I. Cazan la nr. 63 (Păcală şi popa); inf.: Gheorghe Tătaru.

[37] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2713 I e; inf.: Nicolae Fogoroş, 63 ani; culeg.: D. N., 10 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecţia I. Cazan la nr. 82 (Cei 12 ţigani şi ciobanul); inf.: Cezar Jurcovan.

[38] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2713 I d; inf.: Nicolae Fogoroş, 63 ani; culeg.: D. N., 12 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecţia I. Cazan la nr. 79 (Ţiganul slugă şi paşaportul iepurelui); inf.: Nicolae Fogoroş, 38 ani.

[39] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2772 I e; inf.: Gheorghe Tătaru, 61 ani; culeg.: D. N., 1 mai 1965; tr.: D. N.; în colecţia I. Cazan la nr. 56 (Peştii pe brazdă); inf.: Gheorghe Tătaru, 36 ani.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Buha papagal* (A. Th. 1725)[40]

Varianta recentă a lui Nicolae Fogoroș este amplificată. Informatorul adaugă episodul cu fratele bogat lacom după bani, impregnînd astfel snoavei un caracter moralizator.

Tipul este general cunoscut.

4. *Spovedania țiganului* (A. Th. 1807 A)[41]

Această snoavă a fost culeasă la Drăguș în șapte variante. Toate se dezvoltă pe aceeași schemă narativă: spovedania, furtul briceagului și bătaia dată țiganului de către preot.

Tipul este foarte cunoscut și răspîndit în toate provinciile țării.

5. *Povestea cu maistorul*[42]

Nicolae Fogoroș ne-a povestit această snoavă în două variante identice, deși la un interval mare de timp.

În catalogul snoavelor piesa respectivă este dată ca tip românesc.

6. *Țiganul arhanghel*[43]

Piese de tip românesc, cele două variante culese la Drăguș sînt similare.

7. *Un boier la desfăcut porumb*[44]

Cele două variante comparate nu se suprapun întru totul. Faptul se datorește diversității elementelor și ordinii în care acestea se succedă. Prin mobilitatea motivelor acestui tip, se realizează o infinitate de variante. De foarte multe ori aceste motive apar independente în povești, ca de pildă motivul spargerii gheții cu capul[45].

Variante similare sînt semnalate tot în această zonă[46].

Observațiile noastre asupra fenomenului povestitului și a povestitorilor din Drăguș ne îngăduie să tragem cîteva concluzii.

În Drăguș povestitul este încă un fenomen viu, practicat întotdeauna cînd se ivește prilejul.

---

[40] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 I f; inf.: Nicolae Fogoroș, 63 ani; culeg.: D. N., 10 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 66 (Buha ghicitoare); inf.: Nicolae Fogoroș.

[41] Arh. I. E. F. București, mg. 2775 II g; inf.: Gheorghe Gușeilă, 68 ani; culeg.: D. N., 3 mai 1965; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 71 (Țiganul la spovedanie); inf.: Sofia Tătaru.

[42] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 II d; inf.: Nicolae Fogoroș, 63 ani; culeg.: D. N., 10 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 69 (Moșul și ginerele lemnar); inf.: Nicolae Fogoroș, 38 ani.

[43] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 II f; inf.: Nicolae Fogoroș, 63 ani; culeg.: D. N., 10 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 38 (Țiganul harhanghel); inf.: Nicolae Fogoroș, 38 ani.

[44] Arh. I. E. F. București, mg. 2714 II g; inf.: Nicolae Fogoroș, 63 ani; culeg.: D. N., 12 februarie 1964; tr.: D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 84 (Aronică mîncinosul); inf.: Ion V. Ilusca.

[45] Emil Petrovici, *Folclor din Valea Almăjului*, în „Anuarul Arhivei de folclor", III, 1935, p. 87—89.

[46] I. B. Brebenel, în „Țara Oltului", Făgăraș, an. I, nr. 2, p. 2—4; nr. 3, p. 2—3.

https://biblioteca-digitala.ro

Ocaziile de povestit sînt variate. Părerea că povestitul se leagă de copilărie este greşită. Se povesteşte într-adevăr în familie, dar nu pentru cei mici în special. Povestitul devine „un factor social cu funcţie stabilită în desfăşurarea vieţii oamenilor maturi, iar participarea copiilor ca ascultători este întîmplătoare, în măsura în care aceştia se pot integra preocupării colectivităţii la un moment dat cînd se iveşte prilejul să se povestească"[47]: şezători, clăci, nedei, paza oilor şi a vitelor, odihna după muncă etc.

În funcţie de prilejul în care se povesteşte, povestea are rosturi diferite. Funcţia estetico-distractivă este predominantă. Poveştile se spun cu scopul de a-i desfăta pe ascultători. Basmul sau snoava sînt la fel de gustate.

Povestitul ca stimulent al muncii — „funcţie lucrativă" cum îl numeşte I. Cazan — se manifestă în cadrul colectivităţilor care desfăşoară o muncă şi are menirea de a întreţine, la un grad cît mai ridicat, voioşia şi buna dispoziţie. De aceea, în cadrul acestor colectivităţi sînt solicitate, cu precădere, snoavele sau acele întîmplări cu pretenţie de realitate, atribuite de către povestitori oamenilor din sat sau chiar propriei lor persoane.

Funcţia educativă a poveştilor este legată de raporturile dintre părinţi, copii, bunici, copiii neexcluzînd însă categoria oamenilor maturi.

Aceste funcţii ale povestitului nu apar izolat, ci în ansamblu, întotdeauna una dintre ele fiind predominantă, în funcţie de momentul şi prilejul povestitului. Condiţiile nou create nu limitează procesul povestitului, ci, dimpotrivă, constituie puntea de legătură între tradiţie şi inovaţie, prilejuind îmbogăţirea repertoriilor cu teme noi, adaptînd unele din temele tradiţionale la împrejurările noi de muncă şi viaţă.

Paralelismul variantelor şi motivelor scoate în evidenţă o bună păstrare şi transmitere a moştenirii tradiţionale pe de o parte şi influenţa elementelor noi — biblioteca, şcoala, căminul cultural şi ceilalţi factori similari — pe de altă parte.

În cazul povestitorilor talentaţi (Viorel Tătaru, Nicolae Fogoroş, Dionisie Buneriu etc.), conţinutul pieselor este impregnat de personalitatea informatorului, care prin multiplele posibilităţi de intervenţie pe care le are la îndemînă, comentarii proprii, introducerea sau omiterea unor episoade, interpretarea proprie a personajelor etc., îşi manifestă din plin atitudinea creatoare. În acest proces se realizează contemporaneizarea basmelor, care alături de elementele tradiţionale cuprind episoade noi, detalii contrastante conforme noilor condiţii de viaţă, noii mentalităţi.

Numărul povestitorilor din Drăguş este mare. Ion Cazan atestă 25 de povestitori, dintre care noi am lucrat cu nouă informatori, plus alţi nouă informatori neidentificaţi de I. Cazan. I. Cazan a cules 121 de piese. Culegerile noastre atestă 154 de piese. Numeric, repertoriile povestitorilor au crescut în perioada dintre cele două culegeri şi, implicit, a crescut repertoriul global al satului. Exceptînd cîteva nume ca: Gheorghe Tătaru, Adam Jurcovan, Nicolae Fogoroş, Viorel Tătaru, Niculae Rogozea, repertoriile celorlalţi povestitori din Drăguş nu întrec numărul de 10 piese.

[47] C. Bărbulescu — L. Stănculeanu, *Consideraţii preliminare asupra culegerilor de folclor făcute în zona hidrocentralei de la Bicaz în anii 1954—1955*, în „Revista de folclor", II (1957), nr. 4, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro

Sînt cazuri, ca de pildă Gheorghe Buneriu sau Solomon Sofonea, cînd informatorul ne relatează o singură poveste, dar o expune cu mult meșteșug („Moșul cu barba de flori", „Povestea cu cei doi tineri săraci").

Personalitățile povestitoare se bucură de un mare prestigiu. Aprecierea reciprocă a povestitorilor și a acestora de către nepovestitori stîrnește foarte prețioase observații de opinie. Bunii povestitori sînt focarele unor grupări deținătoare ale repertoriilor care de aici, prin iradiere, străbat în cercul altor povestitori. În acest sens, grupările pe familii contribuie la o bună păstrare a repertoriului local, stimulează și întreține viu interesul pentru povestit.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

NOI DATE ÎN LEGĂTURĂ CU OBICEIUL „PLUGARULUI" ÎN REGIUNEA MARAMUREȘ

Obiceiul „Plugarului", cinstirea celui care în primăvară a ieșit primul cu plugul la arat, se mai păstrează încă în unele părți ale țării. În Maramureș el continuă să fie practicat în cîteva sate, pînă astăzi. În celelalte, oamenii mai în vîrstă păstrează încă vie amintirea lui și pot să îl descrie, dînd date utile pentru cunoașterea funcției și formei lui, chiar acolo unde practica a dispărut.

Pentru completarea datelor în legătură cu acest obicei publicăm descrierea pe care tov. V. Băințan, metodist la Casa regională a creației populare din Baia Mare, o face obiceiului, văzut și studiat în satul Hoteni de pe valea rîului Mara, jud. Maramureș, cît și datele pe care tov. Eugenia Cernea, cercetător la Institutul de etnografie și folclor din București, le-a cules asupra acestui obicei în Maramureș, mai cu seamă de la Ileana Dipcea, de 56 de ani, din com. Șurdești — jud. Maramureș.

Frumoasele fotografii în culori ne-au fost oferite, pentru ilustrarea documentării, de către dr. Iuliu Pop din Baia Mare. Ținem să-i mulțumim în chip deosebit.

TÎNJAUA — OBICEI TRADIȚIONAL DIN MARAMUREȘ

VALENTIN BĂINȚAN

Fiecare sat are legea și datina sa, care se desfășoară după un ritual străvechi, specific locurilor unde se serbează.

Datinile și tradițiile păstrate în satele maramureșene au un caracter definit, un ritual stabilit și respectat din bătrîni. Amintim dintre acestea „ruptul sterpelor" sau „măsurișul", „tînjaua", „lăutul torturilor", „ospățul finilor", „legarea de prietenie" (fîrtații) etc.

În prezenta lucrare ne vom opri asupra obiceiului cunoscut în literatura de specialitate sub denumirea de „Plugar" sau „ Crai nou", numit în Maramureș *tînjaua*, datină în care este sărbătorit „omul ce a pus primul plugul în brazdă" în primăvară.

Un document în limba maghiară, datînd de prin 1870, consideră „tînjaua" ca o datină ce vine din timpul romanilor, comparînd fastul de care se bucură sărbătoritul cu manifestarea ce se acordă unui tribun roman întors victorios de pe cîmpul de luptă.

Rev. etn folc., tom. 13, nr. 2, p. 159 — 162, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

Mai de mult, „tînjaua" constituia un obiect al tuturor satelor din Maramureș, generalizat fiind sub aceeași formă de desfășurare. Astăzi a rămas o tradiție doar în satele Hoteni și mai puțin în Hărnicești și Șugatag, sate de pe valea Marei, în județul Maramureș.

Bine păstrat, obiceiul se desfășoară amplu în Hoteni, sat de deal, cu livezi frumoase, bine îngrijite, cu oameni harnici și buni gospodari, cu case frumoase și curate. În ziua cînd are loc această sărbătoare, satul e împodobit la porți cu ramuri de mesteacăn, ulițele-i sînt măturate, iar oamenii îmbrăcați în cele mai alese straie ale portului local, păstrat și acesta cu deosebită grijă.

De obicei, „tînjaua" se face în ziua de 23 aprilie a fiecărui an, numită prin aceste locuri „Sîngeorz" și sorocită plății unor „porții" (impozite, biruri) pentru pășunatul vitelor și angajarea „boitașilor" (îngrijitorilor). Se știe că după calendarul vechi, ziua de Sîngeorz coincide cu scoaterea vitelor la pășunat, fiind la două săptămîni distanță de Sîngeorzul actualului calendar.

În săptămîna premergătoare acestei zile, un sfat al bărbaților și flăcăilor din sat, pe bază de dovezi și martori oculari, hotărăsc persoana celui sărbătorit, numărul tînjelelor ce vor fi pregătite, precum și locul desfășurării horei, ora începerii ceremonialului, persoana pogoniciului, cei trei fugăi etc., vestind totodată pe cel ales și familia lui.

Din acest moment casa „celui mai harnic om din sat" se gătește de sărbătoare. Neamuri de-ale familiei vin și ajută la pregătiri, știind că cel sărbătorit trebuie să „îmbie" cu țuică și bucate alese ceata de bărbați și feciori care fac obiceiul.

În dimineața de Sîngeorz, nu înainte de a fi udați cu găleata toți cei din sat ce poartă numele de Gheorghe, la cîte patru-opt case, după cum s-a hotărît, feciorii pregătesc tînjelele, purtînd la juguri zurgălăi de diferite mărimi, crengi de mesteacăn „înstrușate" cu panglici multicolore de hîrtie. (Crengile de mesteacăn sînt folosite la înstrușatul tînjelelor, pentru că mesteacănul este primul copac ce înfrunzește.) Îmbrăcați în cele mai frumoase haine de sărbătoare, specifice locului, pornesc chiuind, trăgînd aceste tînjele pînă în curtea celui ales. Acesta le iese înainte cu țuică, iar găzdoaia cu bucate, îmbiindu-i cu multă ospitalitate.

Întreaga datină desfășurată poartă denumirea de „tînjauă" după „rudița" (oiștea) ce leagă jugul de tileguță și plug. Este o unealtă agricolă folosită pretutindeni atunci cînd tracțiunea este asigurată de boi și nu de cai.

Este interesant faptul că tînjelele se pregătesc la case cu feciori harnici, așezate în tot cuprinsul satului, pentru ca, în momentul pornirii lor spre sărbătorit, să creeze posibilitatea participării întregului sat la însoțirea lui.

Sosite toate cele 4-6 sau 8 tînjele în curtea sărbătoritului, încep legarea în serie, cap la cap a acestora — operație denumită de asemenea „în tînjauă" —, și pregătirea tileguței, pe care o împodobesc cu pături frumos colorate, fiind apoi legată de ultima tînjauă. La toată această operație, mulțimea asistă solemn, iar fetele, feciorii, bărbații și femeile,

https://biblioteca-digitala.ro

Soţia inmînează soţului sărbătorit „ştergura“ cu care bătrînul satului îl va şterge pe faţă.

Ieşirea alaiului pe poartă.

În drum spre locul arat.

Întîlnirea sărbătoritului, lîngă apă, cu bătrînul care îl va spăla pe faţă.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

însoțiți de ceterașii satului, strigă chiuituri, unele cu adresă precisă, vizînd frumusețea sau urîțenia, hărnicia sau lenea, istețimea sau prostia cuiva din sat.

Taraful care însoțește alaiul este format din trei muzicanți : ceteraș, zongoraș și dobaș. Deci trei instrumente : vioară sau ceteră, zongoră (un fel de ghitară ce acompaniază în ritm și armonie melodia cîntată) și dobă, ce în muzica maramureșeană e indispensabilă și de neînlocuit.

După ce toate pregătirile sînt făcute, sărbătoritul primește în văzul tuturor un ștergar frumos din partea soției, care în același timp rostește un cuvînt de urare („să umbli în pace"), iar apoi se așază pe tileguța frumos gătită, în aclamații și chiote generale. În acel moment feciorii, cîte doi la fiecare tînja, ridică jugurile pe care le poartă în mînă și pornesc trăgînd de ele.

Alaiul pornește. În față merge pogoniciul (conducătorul) cu un bici în mînă, pe care-l agită mereu, făcîndu-l să scoată din cînd în cînd pocnete asurzitoare. Pogoniciul este ales din rîndul celor mai destoinici oameni din sat, care la rîndul lui și el a fost sărbătorit de mai multe ori. În nici un caz nu este desemnată o persoană care nu se bucură de un prestigiu binemeritat în sat.

Pogoniciul este urmat de șirul tînjelelor care-l duc pe sărbătorit, purtîndu-l pe ulițele satului. În spatele acestui convoi sînt puși să vegheze cei trei „fugăi" aleși dintre cei mai sprinteni flăcăi din sat, cu scopul de a împiedica cele trei încercări de fugă ale sărbătoritului. Tradiția spune că „rari au fost acei care au scăpat de fugăi". Dacă totuși acesta reușește să fugă, în intervalul străbătut de la înconjurul holdei arate de dînsul pînă la malul rîului Mara, și ajunge mai repede la apă, spălîndu-se pe față, scapă de plata ce trebuie s-o facă la petrecerea finală. În urma fugăilor, vine un grup al bărbaților și celorlalți flăcăi, însoțiți de muzică și cîntînd, iar în spatele lor satul întreg : femei, copii, tineri și bătrîni.

Spectacolul e magnific, iar cel ce l-a văzut o singură dată nu-l mai poate uita. Este într-adevăr o cinste deosebită ce se poate atribui celui mai vrednic dintre cei vrednici. Am văzut lacrimi în ochii celui sărbătorit și ai familiei lui, pentru cinstea acordată de către concetățeni. Sînt momente de înaltă prețuire a omului și faptelor lui, un imn nescris închinat hărniciei și îndrăznelii, priceperii și chibzuinței cu care este înzestrat țăranul nostru.

În entuziasmul tuturor, alaiul se îndreaptă spre ogorul arat de cel sărbătorit, pe care-l înconjură de trei ori. De aici este ales drumul cel mai „umblat" și cu toții se îndreaptă spre rîul Mara, ce înveselește o bună parte din hotarul Hotenilor.

Aici, întreg alaiul este întîmpinat de o singură persoană, cel mai bătrîn om din sat, care se bucură de stima și prețuirea tuturor. Sărbătoritul are prilejul, oferit ca o încununare a tot ce s-a făcut pentru el, să fie spălat și apoi șters pe mîini de acest bătrîn — stîlp al înțelepciunii și tradiției de veacuri a acestui frumos obicei.

Sosiți la apă, sărbătoritul este însoțit de feciori și asistat, în mod festiv, la spălare. Bătrînul, spălîndu-l, se adresează poporului făcînd

https://biblioteca-digitala.ro

următoarea urare : „să rodească hotarul hotenilor", la care poporul răspunde : „să rodească". Apoi din nou urează : „să trăiască tot poporul din Țara Românească". Prezența îi răspunde : „trăiască".

În timpul cît durează toată acțiunea, soția și cîteva rude ale sărbătoritului pregătesc în același loc unde se va desfășura hora mese încărcate cu băutură și mîncare, din care se servesc cei mai mulți în chip simbolic, rămînînd cele oferite la discreția tinerilor, bărbaților și celor străini veniți să asiste la această cinste.

În sunetele insistente ale tarafului, se încinge apoi un joc, într-o totală dezlănțuire de cîntec, pînă înserarea pune capăt la toate.

https://biblioteca-digitala.ro

„UDĂTORIUL" — VERSIUNE MARAMUREȘEANĂ A OBICEIULUI AGRAR ÎNCHINAT PLUGARULUI CARE IESE CEL DINTÎI LA ARAT

EUGENIA CERNEA

Obiceiul a fost descris sau amintit în diverse variante transilvănene sau bănățene într-o serie întreagă de lucrări[1].

Ceremonialul dedicat gospodarului care iese primul la plug primăvara este alcătuit din mai multe acțiuni, care au fost găsite viețuind fie toate laolaltă, fie legate între ele numai unele, sau altele, fie chiar cîte una singură în mod izolat.

Aria lui de răspîndire, cunoscută pînă acum, se află în cuprinsul Transilvaniei și în Banat. Cercetările viitoare vor trebui să stabilească dacă și în ce măsură el a fost cunoscut și în alte regiuni ale țării.

Evident, în vechime, la baza obiceiului au stat o seamă de credințe. Ceea ce s-a păstrat pînă în zilele noastre reprezintă doar obiceiul ca spectacol și petrecere populară.

Gospodarului care ieșea primul la arat în primăvară pe de o parte i se atribuia proprietatea de a constitui în anul acela elementul mediator între populația satului respectiv și forțele supranaturale, iar pe de altă parte — și probabil ca urmare a celor dintîi — era învestit de colectivitate cu puteri obștești. Astfel se credea că, dacă cel ce iese primul la arat este un om cu noroc, anul va fi îmbelșugat[2]. În timpul aratului sau

[1] Dintre acestea enumerăm: G. I. Pitiș, *Obicee de-ale plugarilor din Țara Oltului*, în „Convorbiri literare", XXVI, 2 iunie 1892, p. 177—178; I. Pop Reteganul, *Bricelatul sau alegerea de Craiu nou în țară*, în „Revista ilustrată", Bistrița, 1898, 1, p. 73; S. Fl. Marian, *Sărbătorile la Români*, vol. III, București, 1901, p. 117—128; T. Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913, p. 49; V. Butură, *Credințe în legătură cu cultura grîului la românii din Transilvania*, în „Sociologie românească", 1937, II, 7—8, p. 359; O. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Casa școalelor, 1943, p. 28; A. Culea, *Datini și muncă*, vol. I, București, 1943, p. 159—160. Amintim și lucrările: *Datinile Românilor din Ilva mare, com. în fostul district al Năsăudului*, în „Gazeta Transilvaniei", LV, Brașov, 1892, nr. 207; P. Boeriu, *Din obiceiurile de la Pascl ale Românilor din com. Grid*, în „Gazeta Transilvaniei", LIX, Brașov, 1896, nr. 68; Al. Viciu, *Glosariu de cuvinte dialectale*, Blaj, 1899, p. 21; I. Popa, *Plugarul, un obicei din Comana inferioră (Țéra Oltului)*, în „Fóia poporului", VIII, Sibiu, 1900, nr. 8, p. 85, apud S. Fl. Marian, *Sărbătorile la Români*.

[2] I. 26.902, inf. Gh. Mihuț, 52 ani, Șurdești, județul Maramureș, culeg. E. Cernea, Șurdești, 9. XI. 1967. Vezi și G. I. Pitiș, *lucr. cit.*, unde se scrie: „Ese cu plugul care vrea, om or fecior, care e mai voinic or gazdă mai bună, ca să fie anul mănos; de ese mai sărac, zice că de s-o face anul sărac ca el, e vai de noi; ear de e anul rodos zic și de el că a fost norocos. Dar și la cei bogați, care es întîi cu plugul, le găsește să le zică cîte ceva, cînd nu se fac bucate: le zice că n-au roadă".

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 163 — 169, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

semănatului bărbaţii erau abstinenţi, avînd credinţa că în caz contrar s-ar face tăciune în holde[3]. Învestirea primului plugar cu puteri asupra obştii se manifesta prin acţiunea *bricelatului*, care în multe locuri era cuprinsă în acelaşi obicei[4]. În alte locuri bricelatul lipseşte, udarea primului plugar este însă însoţită de udarea fetelor de către feciorii cu care se au dragi[5]. Atît bricelatul, cît şi udarea fetelor de către feciori, ca de asemenea şi udarea primului plugar, le găsim şi ca obiceiuri aparte, legate de aceeaşi dată calendaristică[6].

În anul 1963, în Institutul de etnografie şi folclor a fost înregistrat un cîntec care se cîntă „la spălatul pe faţă" al gospodarului care iese primul cu plugul pe ogor.

mg. 2533 m
Culeg. L. Georgescu, 14. V. 1963
Tr. E. Cernea

Văleni, judeţul Maramureş
Inf. Victoria Darvai, 34 ani

[3] Mg. 3367 I f, inf. Ileana Dipcea, 56 ani, Şurdeşti, judeţul Maramureş, culeg. E. Cernea, Şurdeşti, 9. XI. 1967 şi V. Butură, *lucr. cit.*

[4] „Sub *Bricelat, brişcălit* şi *prişcălit* sau *Alegerea craiului*, se înţelege alegerea feciorului, care a ieşit întîiaşi dată primă-vara cu plugul la arat, de Craiu şi învrednicirea lui cu dreptul şi puterea de a judecă şi a bricelă, briceluì sau a prişcălă, adecă a pedepsi pre toţi ceì-laltì feciorì, cariì, au comis în decursul Postuluì mare vreo ne cuviinţă saŭ altă faptă rea". [S. Fl. Marian, *lucr. cit.*, p. 117, care face trimitere la Al. Viciu, *lucr. cit.*, p. 21 : „Brişcălitul (Valea Almaşului, jurul Jiboului, Dragului) v. prişcălitul", p. 47 : „Prişcălitul (pe aiurĭ brişc, v. la b.) pe la Girişul rom. S.—Petru de cîmp, ş. a ..."].

[5] I. 26. 900, inf. Victoria Darvai, 34 ani, Văleni, judeţul Maramureş, culeg. L. Georgescu, Bucureşti, 1963; informatoarea descrie obiceiul agrar văzut de ea la vîrsta de 10 ani, în satul Şugatag, unde a fost chemată de o mătuşă a ei, în virtutea tradiţiei de a se invita cu acest prilej oaspeţi din alte ate.

[6] Spre exemplu, în com. Seini (judeţul Maramureş) a doua zi de Paşti merg cu „udatul" cîte 2—10 oameni, grupaţi pe vîrste; bărbaţii udă femeile, băieţii fetele. Grupurile merg la casele unde sînt fete sau femei cunoscute de cel puţin unul din grup. În versurile care se rostesc se face aluzie la faptul că în acea casă se află o floare gata să se vestejească şi se cere permisiunea de a o stropi. Primiţi în casă, fiecare membru al grupului îşi scoate sticla de apă de colonie şi o stropesc pe rînd pe păr sau şi pe haine. Apoi sînt cinstiţi cu mîncare şi băutură, (I. 26.292) inf. Vasile Ruştiuc, 35 ani, Seini, judeţul Maramureş, culeg. E. Cernea, 14. XI. 1967. Vezi şi S. Fl. Marian, *lucr. cit.*, p. 129—131. De asemenea G. I. Pitiş, *lucr. cit.*, unde se face descrierea udatului primului plugar, fără celelalte două acţiuni ale obiceiului, ca şi la S. Fl. Marian, *lucr. cit.*, p. 125, descrierea „Plugarului" din com. Grid (Ţara Oltului) etc.; la A. Culea, *lucr. cit.*, se descrie bricelatul ca obiceiu de sine stătător.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot omătu s-o topk'it,
Brînduşil'e-or înflorit,
C-o zinit primăvara,
Hai, mîndrule, ş-om ara;
Om ara cîmpu cu flori,
Deminiaţa-n mîndre zori.
În roua d'e deminiaţă
N'i-om spăla, mîndruţ, pă faţă.
Mară, p'e marjin'ea ta
Preumbla-n'i-om cu badea,
Cu tileaga numa-n flori,
Că iel îi primu-ntre feciori.
Noi pă faţă l-om spăla,
Mară, tăt d'in apa ta
Şi t'i-om şterje, bădişor,
Cu ştergură d'e fuior.

Neavînd un material muzical comparativ legat de acest obicei, nu putem stabili în ce măsură melodia de mai sus aparţine ceremonialului agrar sau este împrumutată din repertoriul liric.

Victoria Darvai declară că a văzut obiceiul la vîrsta de 10 ani în satul Şugatag (Sighet, Maramureş), de unde a învăţat şi cîntecul. Cel mai bun gospodar, ales de feciorii din sat, era aşezat într-o tileagă împodobită cu covoare, cu flori, cu măghiran, cu brad şi trasă de 4 — 6 feciori înhămaţi la ea, pînă la malul rîului Mara. Acolo îl spălau pe faţă şi-l ştergeau cu „ştergură de fuior". Tot acolo feciorii îşi udau logodnicele sau fetele pe care le îndrăgeau şi jucau un joc. După aceasta îl aduceau pe gospodar acasă cu tileaga şi continuau jocul la horă. Întreg satul ieşea să participe sau să vadă acest obicei[7].

Pînă în prezent nu s-a cules nici o altă melodie legată de acest obicei agrar. La O. Densusianu, în lucrarea citată, am găsit doar indicaţia că în Comăna de Jos (Ţara Făgăraşului) cu prilejul sărbătorii „Plugarului" se cîntă un cîntec anume, al cărui text îl publică, citîndu-l pe S. Fl. Marian :

„Ară, vara, primăvara,
Primăvara, mama noastră,
Ia zăpada de pe coastă
Să crească rogoazele,
Să ieşim cu coasele,
Că fînul în şopru s-a gătat,
De iarnă ne-am săturat,
Du zăpada de pe coastă,
Să ieşim cu plugu-n brazdă,
Să-şi scoată plugarii plugul,
Ca să-şi încerce norocul.

[7] I. 26. 900, inf. Darvai Victoria, citată mai sus. De curînd lucrătorii Casei de creaţie din Baia Mare au prezentat la televizor în cadrul emisiunii *Dialog la distanţă* o variantă a acestui obicei aşa cum se mai face şi astăzi în com. Hoteni (judeţul Maramureş).

https://biblioteca-digitala.ro

Ține, Doamne, pe „Plugarul"
Și te-ndură și-i dă raiul,
Pe urma plugului roadă
Și în pimniți grîul grămadă,
Să poată la primăvară
Să ne mai cinstească iară".

Relatările culese de noi — cea mai mare parte înregistrate pe bandă de magnetofon — în culegerea făcută în noiembrie 1967 în satele Șurdești și Plopiș (județul Maramureș) aduc o contribuție la cercetarea acestui obicei agrar.

În Șurdești și Plopiș obiceiul se chema „La udători". În prezent el nu se mai practică. „Amu nu să mai face — ne spune Ileana Dipcea, de 56 de ani, din Șurdești — d'i mulți ai. Cînd am fo io fată, așa o făcut și după ce m-am măritat o mai făcut în vo cîțiva an'i. Poat'i nu să face d'i vo douăzășicinci d'i an'i, d'i vo trei zeci"[8].

Data la care era fixat obiceiul era întrucîtva variabilă, ca și data sărbătorii Paștilor. Ileana Dipcea afirmă că „la Pași... luni după Pași îl duce la apă", iar Ion Bîrda, de 65 de ani, din același sat, spune : „...D-apăi să face pîn pă la întîi mai, pîn la doi mai, pă la Paște așe... Nu-i totdeauna o formă"[9].

Ceremonialul se pregătea din vreme. „Să-nteresa toată comuna că cin'e-o ieșît întîie la plug d'e primăvară... Nu cu cai, cu boi. Și dacă îl cuprind'ea,no... s-o știut în comună, p-aceala-l udă la pași"[10]. Odată stabilit personajul principal al obiceiului, cel ce urma să fie udat, numit „*udătoriu*", se alegeau și celelalte personaje ale ceremonialului : *doi crai*, *un judecător*, *șase sfetnici*, *șase jandarmi* și *un comarnic*[11]. Numărul și denumirea personajelor erau și ele variabile. Spre exemplu, Ileana Dipcea, amintind doar denumirile de *udătoriu* și *crai*, susține că mai exista doar o singură funcție precisă, a celui care executa pedepsele, dar, spune ea : „N-avea un nume, numa *aceala care dă în talpă*, atîta-i spun'e, nu-i zicea nicecum". Iar craii, spune dînsa, „era patru aleși... aceia grijea de ceialalți să nu umble noapt'ea feciorii prin comună în săptămîna aceia... Să știe, dacă mărg pîn comună, în zîua cînd îi jocu, îl ie sus și da douăzășicinci la talpă". După explicațiile lui Gheorghe Mihuț, craii erau cei ce conduceau tot ceremonialul udătorilor, iar sfetnicii erau ajutorii lor. Tot ei umblau prin sat să vadă dacă păcătuiesc feciorii (I 26.902). Cu vreo două-trei

---

[8] Mg. 3367 I f, inf. Dipcea Ileana. În continuare toate citatele din relatarea Ilenei Dipcea, fiind extrase din aceeași înregistrare, poartă același număr de magnetofon și nu-l vom mai repeta.

[9] Mg. 3364 I x, inf. Ion Bîrda, culeg. E. Cernea, Șurdești, 4. XI. 1967.

[10] Ne atrage atenția sublinierea Ilenei Dipcea, ca și a lui Gh. Făt, de 77 ani, din același sat (mg. 3364 I v), referitoare la faptul că era ales omul care ieșea primul la plug *cu boi, nu cu cai*. Opinăm să credem că aceasta are legătură cu prețuirea de care se bucură boul în credințele populare.

[11] I. 26.902, inf. Gh. Mihuț, citat mai sus. După cum vedem, aici funcția primului plugar, care în versiunea lui I. Pop Reteganul, în 1898, era să fie ales „Craiu nou în țară", este divizată în trei : 1) udătorul, care este dus la apă, 2) craii, care conduc întregul ceremonial și informează asupra greșelilor comise de feciori, și 3) judecătorul, care cumpănește gravitatea greșelilor comise de feciori și hotărăște pedeapsa. Varianta noastră, evident, are stratificări mai moderne.

https://biblioteca-digitala.ro

săptămîni înaintea evenimentului feciorii n-aveau voie să meargă în sat la fete, să le îmbrățișeze sau să le sărute, aceste manifestări de apropiere fizică reprezentînd păcate care aveau să fie judecate în ziua udătorilor de către judecător, iar pedeapsa hotărîtă de el urma să fie executată de comarnic[12].

Momentele esențiale de acțiune ale obiceiului, în Șurdești și Plopiș, sînt : ducerea udătoriului cu alai la apă, udarea lui, aducerea lui înapoi, pedepsirea celor ce au păcătuit. Găsirea banului ascuns de udător, încercările de fugă ale udătorului de sub paza crailor, sfetnicilor etc., jocul sînt legate, după cît se pare, mai mult de latura de petrecere a obiceiului. La acestea din urmă variază atît mobilul, cît și momentul executării lor. Spre exemplu, Ion Bîrda își amintește că „gazda, acela care o ieșit întîi la plug, acela o pus banu și l-o ascuns ... și dacă l-o aflat ceialalți, o pus atuncea mîna pă iel și n-o putut să fugă nicăiri ... îl prind'e, ca și cum ai ține un hoț și-l dețin și-l pun la tînja și-l duc la rîu" [13]. Reiese că momentul plecării la rîu este condiționat de momentul găsirii banului ascuns de udător și că udarea la rîu a gazdei reprezintă și un rezultat al pierderii rămășagului dintre el și feciori. În versiunea Ileanei Dipcea găsirea banului este legată de alt moment și are alt mobil : „După ce-o vin'it de la apă, le da așa on loc ... așe n'i, atîta n'i ... nu tare mn'ic ... o rotucă așe mai mare ... și ascund'e un ban ... c-o fo su frunză, c-o fo su l'emn, c-o fo un'e-o fo ... pîngă oice l'emne, așe, să aibă d'e umblat. Ș-apăi dacă-l afla mai iut'e, juca mai iut'e, dacă nu-l afla, pînă n-afla banu, nu iera voie să joace." Așadar găsirea banului aici condiționează momentul permisiunii pe care o dă udătorul de a se începe jocul în curtea sa.

Deși obiceiul era evident laic, probabil de origine precreștină, oamenii în Șurdești îi începeau desfășurarea la biserică, a doua zi de Paști, după slujbă : „În biserică îl rădica care pă care-l uda și care să hie crai și care mai iera așe pîngă iei ceva, să rădica iei acolo unu pă altu, că aceala-i aista feliu, aista-i aceala feliu, care-o fo să deie-n talpă, care-o fo să hie craiu, pă tăți aceia i-o numit și i-o rădicat acolo ... aceia o știut că iei îs oarice la treaba aceia" [14]. Gheorghe Mihuț ne istorisește că udătorul era ridicat în sus de șase sfetnici, care spuneau „aista-i udătoriu", iar ceilalți strigau : „Să trăiască !" [15].

Dar la un moment dat biserica n-a mai permis folosirea lăcașului ei pentru acest obicei. „O oprit" — ne spune Ileana Dipcea —, „s-o orientat din scriptură, că nu-i voie să rădici acolo, aceia nu-i rugăciun'e. Să facă afară lucruri de-acel'ea. Acolo o fo casă de rugăciun'e". „Și di-acolo vin'ia și apă mere cu aceala pi la apă" — ne povestește ea mai departe. Spre deosebire de Șugatag și Hoteni, unde primul plugar e dus cu tileaga împodobită cu covoare și verdeață, trasă de feciori înhămați la tînja, în Șurdești și Plopiș udătorul era dus la apă pe plugul tras

[12] I. 26.902, inf. G. Mihuț.

[13] Mg. 3364 I x. În versiunile descrise de G. I. Pitiș, S. Fl. Marian și A. Culea se arăta că însuși plugarul se ascundea și feciorii trebuiau să-l găsească pentru ca să-l ducă la rîu, iar într-una din versurile descrise de S. Fl. Marian plugarul își ascunde grapa, care trebuie să fie găsită de feciori pentru a-l duce la udat.

[14] Citat din relatarea Ilenei Dipcea.

[15] I. 26.902.

https://biblioteca-digitala.ro

de doi boi : „La tînje s-au prins doi boi, ori patru", afirmă Ion Bîrda. Covoare nu se pun „numai perină", cît despre flori „se pun, da nu sînt flori atuncea, frunze sînt" [16]. „Pun'ea o perină aşe pă plug, întorce plugu cu coarn'ile-n jos şi pă plug" era dus udătorul, ne explică Ileana Dipcea. În unele versiuni, descrise de C. I. Pitiş, S. Fl. Marian şi A. Culea, plugarul este dus pe grapă, în picioare, sprijinit de un furcoi pe care îl ţine în mînă, încins de regulă cu un brîu de verdeaţă şi cu verdeaţă la pălărie. În varianta din Băseşti şi Simeria (Hunedoara), descrisă de V. Butură, plugarul este dus pe roţile plugului la cîrciumă, unde fac cinste.

Udătorul astfel aşezat, pe plug, cum ne spun surdeştenii, alaiul se îndrepta spre rîu. „Şi-apoi merjea cu feciorii şî cu fete aşe ca o nuntă" — ne povesteşte informatoarea noastră —, „mere cu toţi la apă, un'e valea mare". Udarea se făcea la rîul Cavnic [17]. Asociaţia alaiului udătorilor cu alaiul de nuntă se manifesta, se pare, şi prin latura sa muzicală : „La udători mărg feciorii şi horesc ca cum mere după mnireasă" [18] — ne spune lăutarul din Plopiş, Vasiac Pavel, de 56 de ani. „Cînd îl duce şi cînd vin tăt un cîntecu-i" îşi aminteşte Ion Bîrda, dar, spune el, „feciorii zic mai multe cîntece, nu numa un singur cîntec" [19]. Nici un informator nu şi-a amintit să fi auzit un cîntec consacrat anume acestui obicei în aceste două sate. Pe parcursul drumului spre apă sarcina feciorilor era „să-l îngrijască toţi pîngă el, ca să nu fugă, să hie ciufuliţi feciorii. Carę-o fo tare şmecher, om maį blăstămat, o fujit pîntre ei, ş-apăį trebuja să plăt'ească oricîţi bani feciorii, dacă n-or grijit, da grije tăţi aşe şį nu-l lăsa" [20]. Odată ajunşi la apă, avea loc ceremonialul udatului: „Acolo stropk'e", ne istoriseşte Ileana Dipcea. „Ųomu, udătoriu, aceala n-o avu nici o treabă, numa că l-o udat'". „Nu-l băga d'e tătu, fără-l uda bin'e, că vezi că-į frig primăvara, nu-l uda pe taįe ... Îl băga acolo înt-o marine cu plugu şî toţi ţîpa apă pă įel ... toţi îl plouau ... vin'e acasă ud ... aşe şî įel ţipa cămeşile di pă įel, dacă vin'e şi băga pă oameni în casă şi-i omin'e" [21]. După aceasta, în versiunea Ileanei Dipcea, urmează găsirea banului ascuns de udător. „Ş-apoį să sloboze joc" [22] — ne povesteşte tot ea — „şi în tri zile įera

[16] Mg. 3364 I x, inf. I. Bîrda, citat mai sus.

[17] I. 26.902, inf. Gh. Mihuţ, citat mai sus.

[18] I. 26.901, culeg. E. Cernea, Plopiş, 6. XI. 1967. De altfel, obiceiul, aşa cum se practică în Şugatag, cu schimbarea inelelor între feciorii şi fetele ce se au dragi, nu este lipsit de elemente premergătoare nunţii, chiar în acţiunea lui.

[19] Mg. 3364 I x.

[20] Citat din relatările Ilenei Dipcea.

[21] Şi acest moment comportă manifestări variate. Ion Bîrda (mg. 3364 I x) spune dimpotrivă : „Tot îl bagă în apă ! Pînă-n vîrfu capului !".

Spre deosebire de desfăşurarea obiceiului în Şugatag, unde — după informaţiile date de Victoria Darvai în 1963 — , tot acolo şi atunci cînd este udat primul plugar, „feciorii udă fetele (iubita sau logodnica), ca să întinerească, să crească înalte, îşi schimbă inelele", în Plopiş şi Şurdeşti nu îl udă decît pe udător : „numa pă iel, unu singur ... numa aceala ųom ş-atît" (Il. Dipcea). S. Fl. Marian scrie că în unele locuri şi „plugarul" îi stropea pe feciori, aceasta avînd caracter de revanşă.

[22] Spre deosebire de Il. Dipcea, care susţine că nu se făcea la rîu joc, ci numai acasă la udător, versiunea lui I. Bîrda, din Şurdeşti, ca şi fotografia oferită de Pop Gheorghe, din Şurdeşti, în care se observă jocul cu lăutari chiar în timpul stropitului, ne demonstrează că în acelaşi sat au vieţuit manifestări variate în timp ale aceluiaşi obicei.

https://biblioteca-digitala.ro

jocu la udătoriu: luni şî marţi după Paşti şî în duminica Tomii ... Tri zile ţera a udătorilor. Nu ţera voţe feciorii să strîngă fata. Înt-alt rînd ţe voţe la joc, de la aceala joc n-o fos voţe ... n-o fo slobod, că l-o şi rădicat sus ceţalalţi şî ţ-o dat în talpă douăzăşicinci cu on maţ ... aşe n'i ... aşe îl băt'e ... pînă mai săie talpa di pă... aşe o fo obiceaţu ..." [23]. „N-o fo slobod s-o strîngă aproape.., nici feciorii să joace cu n'eveste căsătorit'e. O fost oprit. Aceala joc a fost aşe, ca un joc curat".

Atît „curăţenia" jocului, oprirea feciorilor de a merge în sat la fete sau neveste, cît şi pedepsirea prin ridicare şi bătaie la tălpi cu maiul ne amintesc de vechiul joc ritual al căluşarilor.

În concluzie, se desprinde necesitatea de aprofundare a cercetărilor pe teren a acestui obicei agrar atît în Maramureş, cît şi în alte regiuni ale ţării.

[23] Acesta este de fapt obiceiul *bricelatului*, descris pe larg de S. Fl. Marian, care publică şi versurile rostite de către executorul pedepsei cu acest prilej:

„Nu te bate bricela,
Ci te bate vina ta.
Asta-i de la mine,
Asta ţi se cuvine,
Pentru ce n-aĭ făcut bine"!
(*lucr. cit.*, p. 121)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REPERTORIUL DE CÎNTECE POPULARE ROMÂNEȘTI LA MAGHIARII DIN BRANIȘTEA

ISTVÁN ALMÁSI

„... În interesul stabilirii influențelor reciproce ar trebui să se acorde atenție întîi de toate folclorului muzical din satele cu populație mixtă româno-maghiară. Era de altfel obiectivul meu următor, zădărnicit de izbucnirea războiului mondial ..." — spunea Béla Bartók în 1922, cu ocazia unui interviu [1].

Sarcina realizării unui asemenea program și-a asumat-o, în prezent, colectivul de muncă al Secției de etnografie și folclor a Filialei Cluj a Academiei Republicii Socialiste România[2], alegînd, cu cîțiva ani în urmă, drept teren apt observării și studierii temeinice a relațiilor folclorice româno-maghiare, un sat cu populație mixtă, de pe valea Someșului Mare. Localitatea respectivă — Branișteа — se află în apropierea șoselei Dej-Beclean, pe malul stîng al Someșului Mare.

Aproximativ jumătate din locuitorii comunei sînt români, iar jumătate maghiari. Conviețuirea lor în această așezare datează de secole întregi, menținîndu-se un contact permanent și foarte strîns, pînă la nivelul înrudirilor celor mai apropiate. Nici în trecut n-au fost și nici astăzi nu sînt rare în Branișteа căsătoriile mixte, ambele populații cunoscîndu-și reciproc limba. Aproape toți maghiarii din sat vorbesc bine româna și foarte mulți români cunosc limba maghiară. Relațiile dintre ei au fost și sînt prietenești, fiind caracterizate prin stimă și spirit de ajutor reciproc [3]. Firește, astfel stînd lucrurile, atît folclorul românilor, cît și cel al maghiarilor din Branișteа vădesc urmele conviețuirii, manifestările multiple ale interacțiunii reciproce.

Studierea influențelor reciproce din muzica populară constituie însă o sarcină complexă și complicată chiar în cazul unui singur sat.

[1] *Bartók Béla az erdélyi népdalgyűjtés jövőjéről* [Béla Bartók despre viitorul activității de culegere a folclorului muzical în Transilvania], Cluj, Ellenzék, 1922. — Cf. Júlia Szegö, *Bartók Béla, a népdalkutató* [Béla Bartók, cercetătorul cîntecului popular], București, 1956, p. 171.

[2] Concomitent, cercurile de folclor de la Universitatea „Babeș-Bolyai" și Conservatorul de muzică „Gh. Dima" desfășoară o activitate de orientare similară.

[3] O excelentă dovadă este, printre altele, faptul că la Branișteа nu am găsit nici o poezie de baițocură brodată pe tema naționalității.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 171—179. București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea de față își propune să se ocupe de un singur aspect al influențelor reciproce manifestate în muzica populară din Braniștea. Pe parcursul activității de culegere, am constatat că, în afară de cîntecele populare maghiare, cîntăreții maghiari din satul în cauză cunosc și cîntă și cîntece (respectiv melodii) populare românești; în ce împrejurări le-au învățat, care sînt cîntecele populare românești învățate de ei și cum le cîntă?

Condițiile învățării cîntecelor românești sînt în general similare celor în care se învață cîntecele maghiare. Deosebirea constă doar în faptul că, pe cînd marea majoritate a cîntecelor românești se învață de la români, cele maghiare se însușesc exclusiv din surse maghiare.

Învățarea cîntecelor începe încă din copilărie, la grădiniță, la școală, la joacă, copiii maghiari aflîndu-se aproape în permanență în tovărășia copiilor români [4].

Drept rezultat al legăturilor permanente și multiple cu tineretul român, posibilitatea învățării cîntecelor românești se menține, ba chiar se amplifică o dată cu intrarea în vîrsta tinereții. Duminica și în zilele de sărbătoare, fetele și flăcăii — români și maghiari — obișnuiesc să se plimbe împreună pe ulița mare, toată după-amiaza; bineînțeles, cu aceste ocazii maghiarii cîntă melodiile românești în rînd cu românii. Distracțiile de la căminul cultural sau de la șezătorile (clăcile) de tors, dimpreună cu lucrările agricole prestate în comun, oferă numeroase prilejuri pentru învățarea și exersarea cîntecelor românești. Aproape toți tinerii au caiete în care își notează textele cîntecelor învățate recent. Printre textele maghiare, găsești frecvent, în aceste caiete, texte românești, fie copiate din caietele prietenilor sau prietenelor române, fie transcrise după dictare.

Adulții învață relativ puține cîntece; cu toate acestea, există numeroase ocazii de a cînta împreună cu românii. Aceștia și maghiarii nu alcătuiesc grupuri separate pe teritoriul comunei; așezările familiale alternează la întîmplare, astfel că majoritatea maghiarilor au vecini români, pe care îi aud desigur cîntînd adesea. Sînt frecvente de altfel și ocaziile de petreceri comune; astfel, la nunta oricărui maghiar găsești invitați români, ceea ce înseamnă că se cîntă și cîntece românești.

Interesant și caracteristic pentru încetarea aproape completă a învățării de cîntece, o dată cu intrarea în vîrsta maturității, este faptul că — deși există numeroase căsătorii mixte la Braniștea — nu am înregistrat nici un singur caz în care cineva să fi învățat vreun cîntec românesc de la soțul român sau soția română.

Toate ocaziile enumerate pînă acum sînt locale. Nu este însă restrîns nici numărul cîntecelor românești pătrunse în patrimoniul folcloric al maghiarilor din Braniștea, venind din altă parte. De pildă, în anii de armată, bărbații se împrietenesc cu foarte mulți români de prin alte regiuni și, cum una din distracțiile lor preferate în timpul liber

[4] Referitor la învățarea cîntecelor românești de copii, vezi manuscrisul: Nagy Ildikó, *Román-magyar kapcsolatok az árpástói gyermekfolklórban* [Relațiile româno-maghiare în folclorul de copii din Braniștea].

https://biblioteca-digitala.ro

este cîntatul, ei învață la armată numeroase cîntece românești, păstrînd și acolo obiceiul notării textelor.

Alt factor important este faptul că brăniștenii (atît bărbații, cît și femeile) fac adesea călătorii destul de lungi în scopul de a-și comercializa producția de fructe. Ei caută nu numai orașele mari, ci și localitățile mai mărunte, unde au adesea ocazia să învețe cîntece românești.

Printre brănișteni au existat întotdeauna unii care plecau — pentru un timp mai mult sau mai puțin îndelungat — să-și cîștige pîinea în altă parte. În trecut nu erau rare, spre exemplu, cazurile cînd se angajau argați prin satele învecinate; astăzi, mulți dintre ei muncesc la căile ferate sau la șosele; cei ce au ajuns printre români învață neapărat cîteva cîntece românești. Frecvente au fost și cazurile în care români din alte regiuni veneau la Braniștea pentru muncă ocazională sau sezonieră; de la ei au rămas de asemenea cîntece românești în comună.

Braniștea nu are orchestră sau taraf propriu. Pentru petreceri, muzicanții sînt aduși din Reteag sau de la Beclean. Cei din Reteag obișnuiesc să meargă mai cu seamă în sate românești, avînd și repertoriul în majoritate românesc; astfel, din punctul de vedere al Braniștei, ei sînt importanți furnizori și răspînditori ai melodiilor populare românești.

Pe lîngă prilejurile menționate mai sus, îndeosebi în ultimii ani au început să aibă o importanță tot mai mare factori ca: radio, discurile, corul, brigada artistică de agitație etc.

Considerată în totalitatea sa, cea mai mare parte a patrimoniului de cîntece românești al maghiarilor din Braniștea provine din surse locale, numărul cîntecelor învățate în altă parte fiind mai mic; în schimb, dintre informatori, cunosc mai multe cîntece românești tocmai cei ce au trăit mai mult timp departe de sat, în mediu românesc, ca de exemplu Albert Balázs (38 ani) a fost mulți ani în șir cioban la Dobric (jud. Bistrița-Năsăud). De la el am cules, pe lîngă 14 cîntece populare maghiare, 13 românești [5]. De altfel, există unele cîntece românești culese de la maghiari pe care cercetătorii nu le-au auzit de la românii din Braniștea.

Printre cîntecele românești preluate de către maghiarii din Braniștea, în primul rînd le găsim întotdeauna pe cele preferate și cîntate adesea de români, deci pe cele de largă răspîndire, deoarece maghiarii au ocazia să le audă deseori și le însușesc spontan, pe neobservate, cîntîndu-le împreună cu românii. Cel mai adesea sînt preluate cîn-

[5] Iată și cîțiva dintre informatorii care au stat mai mult acasă: de la Szilágyi Jánosné Balázs Piroska (47 ani) am cules 7, de la Móra Lajosné Balázs Cipóra (48 ani) și de la Hosszú Tibor (19 ani) 3 cîntece românești.

https://biblioteca-digitala.ro

tecele de dragoste, de jale, de cătănie, de copii, satirice, melodii de joc și romanțe[6]. Iată cîteva exemple:

Mg.520 f
Rubato ♩ = cca 80
Inf.: Móra Lajosné Balázs, Cipóra, 48 ani
Culeg. și tr.: István Almási, 31.III.1961
1
și Du-te dor cu do-ru-ri-le, și Du-te dor cu
2
3
do-ru-ri-le Pe la țoa-te plu-gu-ri-le,
1) str. 2-3,5.: 2) str. 2-3,5.: 3) str. 2-3,5.:
Măi do-ru-le, dor și

Du-te dor cu dorurile
Pe la țoate plugurile,
Măi dorule, dor.
Du-te pe la bad'ę al meu,
Că muncește mai cu greu.
D'e t'ę-a-ntreba că ce fac,
Spune-i căci mă măritat.

D'e t'ę-a-ntreba după cin'e,
După-n bățat ca și tine.
D'e t'ę-a-ntreba dup-a cui,
Spune-i, după fătului.
D'e t'ę-a-ntreba cum îl cheamă,
Ionel ia bună seamă.

Mg.530 c
Rubato ♩ = cca 92
Inf.: Albert Balázs, 58 ani
Culeg. și tr.: I. Almási, 13.II.1962
și Pe mar-gi-na Du-nă-rii, mă și Pe mar-gi-na
♩ = cca 69
1
Du-nă-rii, mă, și Mărg fi-cio-rii cu bo-ii, da Mărg fi-cio-rii
2
1) str. 2-6.:
2) str. 3-5.:
cu bo-ii. și

Pe margina Dunării, *mă*,
Mărg ficiorii cu boii.
Dar naintea boilor, *mă*,
Merge floarea florilor, *mă*,
Drăguța ficiorilor.
Strigă floare cită floare:
Mînă-ți, floare, boii tare,
Că vine Dunărea mare.

Las să vie, să mă mîie,
Căci n-am tată să mă țîie,
Nici maică să mă mîngăie.
Tata-i mort în codru verde,
Nici m-aude, nici mă vede.
Mama-i moartă-n copîrșău, *mă*,
Nu știi de năcazul meu.

[6] Se poate observa o oarecare diferențiere a materialului, după generații, ceea ce este firesc datorită faptului că, precum am arătat mai sus, tinerețea este vîrsta în care se înva-

https://biblioteca-digitala.ro

Mg.590a
Parlando ♩=104
Inf.: Albert Balázs, 38 ani
Culeg. și tr.: I. Almási, 13. II. 1962
1 string..... 2
3
♩=88
și Toa-tă lu-mea a-re-un dor (ă) Și mai greu și mai u-șor(ă) măi și
Leanai mea, și Toa-tă lu-mea a-re-un dor(ă) Și mai greu și mai u-șor (hă) măi și
1) str. 2-4.: 2) str. 3-4.: 3) str. 2.: 4) str. 3.: 5) str. 3.:
Hei, hei ____ și

Toată lumea are-un dor,
Și mai greu și mai ușor, *măi,*
și Leanai mea.
Numai dorulețul meu
Îi ca pământu de greu,

De nu-l poate ducе-on tren,
Nici trenu, nici vaporu,
Numai mîndruța cu doru.
Foaie verde ca luna,
Ce ochi negri are mîndra.

Mg.591 f
Parlando, rubato ♩=116
Inf.: Albert Balázs, 38 ani
Culeg. și tr.: I. Almási, 17. II. 1962
♩=132
1 2
Și Pa-tru boi lea-gî-nă ca-ru, și Pa-tru boi lea-gî-nă ca-ru,
3 sost....
Eu cu mîn-dra-i duc a-ma-ru, Of mîn-dru-ță dra-gă. și
1) str. 6.: 2) str. 6.: 3) str. 4, 6.:

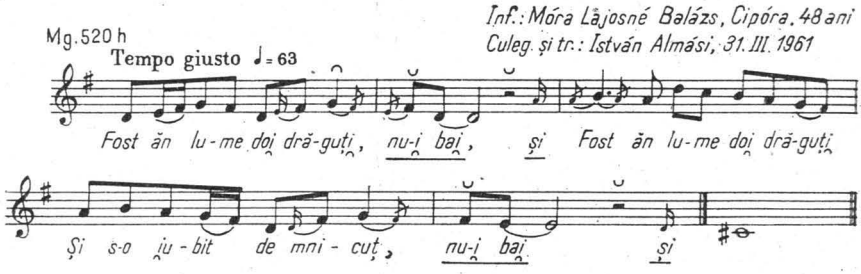
Patru boi leagină caru,
Eu cu mîndra-i duc amaru,
Of, mîndruță dragă.
Patru boi suciți la coarne,
Ian pădure s morți de foame.
S morți de foame și de sete,
N-are cine să-i adepe.

Căci și cine-i adăpat, *măi,*
Îi de zonă concentrat.
Of urite, cum te-aș vinde
Dracului, de te-ar cuprinde.
Of urite, cum te-aș da
Dracului, de te-ar lua.

ță majoritatea cîntecelor. Or, alte cîntece sînt răspîndite și însușite astăzi de către tineret decît au fost acum 30 sau 60 de ani. Renunțăm însă la analiza acestei diferențieri, deoarece ni se pare că, drept rezultat, ar trebui să repetăm lucruri bine cunoscute.

https://biblioteca-digitala.ro

Am auzit o singură baladă românească, de la maghiarii din Braniștea (însă textul nu le era cunoscut în întregime) :


Mg.520 h
Tempo giusto ♩= 63
Inf.: Móra Lajosné Balázs, Cipóra, 48 ani
Culeg. și tr.: István Almási, 31. III. 1961
Fost ăn lu-me doi dră-guți, nu-i bai, și Fost ăn lu-me doi dră-guți
Și s-o ju-bit de mni-cuț, nu-i bai și

Fost ăn lume doi drăguți, *nu-i bai*,
Și s-o jubit de mn'icuț, *nu-i bai*.
Cînd o fostu la luat,
Părinții nu i-o lăsat.
Ei d'e mînă s-o luat
Ș-înapoi s-o alungat.

În privința repertoriului de colinde, cîntece de nuntă și cîntece de cunună românești, am constatat că maghiarii din Braniștea au învățat o colindă îndeobște cunoscută, ca și două cîntece de nuntă și unul de cunună. Îl prezentăm aci pe acesta din urmă :

16.746
Tempo giusto ♩= 138
Inf.: Árpád Balázs, 77 ani
Culeg.: László Gurka, 22. VII. 1959
Mă-tu-ră-ți gaz-dă șu-ra, Că-ți a-du-cem cu-nu-na,
Cu-nu-nă de grîu cu-rat, Să ci-e de să-mî-nat.

La Braniștea prea puține persoane cîntă la vreun instrument : există doar cîțiva fluierași, ceterași, țambalagii și acordeoniști. Dintre toți maghiarii, unul singur, Bernát Balázs (septuagenar în 1954 ; decedat cu cîțiva ani în urmă), s-a dovedit a fi un bun instrumentist. Printre melodiile executate de el la fluier, se numără și unele românești :

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecele românești preluate de maghiari la Braniștea nu suferă, în general, modificări sau schimbări esențiale. Construcția melodică, scara, ritmul și linia melodică rămîn de cele mai multe ori intacte, chiar în uzul maghiar. Melodiile nu prezintă deformări, ciuntiri sau adăugiri. Poate numai textul nu sună întotdeauna exact ca în interpretarea românească. Aceia dintre informatorii maghiari care nu vorbesc perfect limba română cîntă textul cîntecelor populare românești cu greșeli gramaticale și de pronunție. Uneori, în cazul textelor mai lungi, ei nu cunosc decît începutul.

Cel mai evident fenomen, în cazul executării cîntecelor românești, constă în faptul că maghiarii — care interpretează cu destulă simplitate, fără sunete de ornamentație, pînă și cîntecele populare maghiare de stil vechi — aplică ornamentația atunci cînd reproduc cîntece românești bogate în astfel de elemente și o fac aproape cu aceeași ușurință și degajare care îi caracterizează pe români. Cu alte cuvinte, învățînd aceste cîntece, ei și-au însușit și specificul interpretării melodiei, ca: utilizarea sunetelor de ornamentație, mișcarea etc. (Fenomenul pune în lumină și măsura în care ornamentația este parte organic integrantă a anumitor melodii românești.)

Menționăm aci că între starea folclorului românesc și a celui maghiar din Braniștea există o deosebire esențială. Cel dintîi este viu, înfloritor și bogat, pe cînd cel din urmă e relativ sărăcăcios și lipsit de colorit. Maghiarii din Braniștea nu prea sînt oameni iubitori de cîntec. Se ține cont de cei ce cîntă bine, dar nu i se acordă faptului nici o importanță. De altfel, printre maghiarii brănișteni nu găsești cîntăreți cu deosebire buni și nici nu sînt cunoscute decît puține cîntece.

Am cules de la maghiarii din Braniștea și melodii românești cîntate cu text maghiar. Informatorii le cred cîntece populare maghiare, nefiind conștienți de faptul că este vorba de melodii împrumutate din folclorul muzical românesc. Preluarea lor a avut loc, evident, într-un

https://biblioteca-digitala.ro

trecut mai îndepărtat, căci pînă şi cei mai vîrstnici cîntăreţi cunosc aceste melodii numai cu textul maghiar. Iată un exemplu :

Mg.593c
Inf.: Joó Jánosné Trombitás Juliánna, 25 ani
Culeg. şi tr.: István Almási, 19.II.1962
Poco rubato ♩ = 80
♩ = 88
1. Ser - dő, er - dő, de ma - gos vagy, Da - ni fi - am
de messze vagy, Da - ni fi - am de me-ssze vagy.

În româneşte :

2. Azt az erdöt le kell vágni
Dani fiamt meg ken látni,
Dani fiamt meg kén látni.

1. Codrul, codrul e foarte înalt,
Mi-i feciorul duc departe.
2. Codru-acela dacă-l tai,
Pe fecior eu iară-l văd.

În baza datelor obţinute de la cîntăreţi, s-a constatat că acest cîntec popular a pătruns la Braniştea venind din satul vecin Cireşoaia; tot astfel şi celelalte melodii româneşti, cu text maghiar, provin din altă parte. Nu este întîmplător faptul că aceste cîntece nu sînt preluări locale, ci au pătruns din localităţi mai mult sau mai puţin îndepărtate, cu populaţie maghiară. Ele au fost înzestrate cu text maghiar deoarece trăiau într-un mediu maghiar în care limba română se vorbeşte mai puţin, ceea ce a creat necesitatea înlocuirii textului românesc cu unul maghiar. La Braniştea, după cum am mai menţionat, maghiarii cunosc bine limba română şi deci cîntă fără dificultate cîntecele româneşti cu text românesc, fără a mai simţi nevoia substituirii acestuia.

Se pare că acelaşi lucru îl atestă şi faptul că maghiarii din Braniştea cunosc numai cu textul românesc cîteva cîntece populare româneşti care — în alte regiuni — au şi variante cu text maghiar. Spre exemplu :

Mg.520g
Inf.: Móra Lajosné Balázs, Cipóra, 48 ani
Culeg. şi tr.: István Almási, 31.III.1961
Poco rubato ♩ = cca 68
şi Las să beau - - - - - a - ma - ru, şi Las să beau - - -
- - - - - a - ma - ru, Căci nu-mi beau bo - ii, nici ca - ru, şi
1
1) str. 2 :
Căci nu-mi beau bo - ii, nici ca - ru şi

https://biblioteca-digitala.ro

Las să beau.. . . amaru,
Căci nu-mi beau boii, nici caru.
Caru mi la fererie.
Boii la măcelărie.

Iată și varianta cu text maghiar, de la Răscruci jud. Cluj):

Fg. 173 b
Poco rubato ♩ = 108
Horváth Róza
Culeg. János Jagamas, 9. VII. 1950
Szállj le, ma-dár, a ka-pu-rúl, Szállj le, ma-dár, a ka-pu-rúl,
I-gyál vi-zet a la-pu-ról, I-gyál vi-zet a la-pu-ról.

În românește: Hiș pasăre de pe poartă,
Apă bea din frunză lată.

În încheiere putem afirma că preluarea cîntecelor românești a îmbogățit patrimoniul de cîntece al maghiarilor din Braniștea. În baza constatărilor făcute la Braniștea, melodiile românești sînt înzestrate cu text maghiar în cazul cînd ajung în posesia unei colectivități maghiare în care nu prea se vorbește românește. Dacă brăniștenii nu au adoptat texte maghiare melodiilor românești, aceasta se explică: 1) prin faptul că ei cunosc bine limba română și deci nu le vine greu să cînte românește și 2) prin faptul că — legătura dintre cei ce predau și cei ce preiau fiind permanentă — maghiarii îi aud mereu pe români cîntînd cîntecele românești preluate.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Folcloristul ION BÎRLEA la 85 de ani

Literatura populară din Maramureș — așa cum o cunoaștem din colecțiile folclorice de seamă publicate de Al. Țiplea (1906), Tit Bud (1908), Béla Bartók (1923), Ion Bîrlea (1924), Tache Papahagi (1925) și Tiberiu Brediceanu (1957) — ni se relevă cu o structură complexă. De la tradițiile și eresurile populare la colinde și descîntece păstrătoare de frumoasă limbă românească, la cîntecele haiducești cu efectele lor stenice, voluntare, vitale, care recomandă conștiința vechimii românilor pe aceste meleaguri, mîndria lor de descendenți ai unor conducători nobili, la atît de proteica lirică erotică și de dor cu predominanță feminină și avînd plăsmuiri spontane, învăluite în gingășie, în naivitate, dar și în violența blestemelor, la cîntecele de cătănie și război ancorate în niște realități dureroase, la țipuriturile exuberante — iată pe scurt dimensiunile literaturii populare din Maramureș. Ea e o sinteză de gîndire românească și e străbătută de un pregnant etos, de precepte de estetică populară, de întrebări, dar mai ales de neliniști dureroase, generate de restriștile trecutului, de penetrante sondaje sufletești, exprimate toate în imagini și expresii concise.

Această literatură definește complex pe maramureșean, om legat organic din punct de vedere etnic, geografic și moral de întregul popor român. Maramureșeanul se conturează omenos, mîndru, dîrz, drept, purtător al unei dominante bărbății și nobleți, apt pentru creații artistice vibrante, plastice. Calitățile maramureșeanului s-au răsfrînt în creațiile sale anonime, în echilibrul și rafinamentul lor. Așa cum observa Tache Papahagi, „sufletul maramureșeanului se caracterizează și printr-o fericită dar echilibrată inspirație poetică ce cristalizează în imagini care vădesc un sentiment oarecum controlat parcă, aș putea zice chiar intelectualizat"[1].

Observațiile de mai sus, asupra literaturii populare din Maramureș, se pot face cercetînd chiar numai colecția, foarte reprezentativă, a lui Ion Bîrlea.

Autorul colecției s-a născut în urmă cu 85 de ani, la 11 ianuarie 1883, la Berbești, lîngă Sighet. Înainte de a publica cele două volume de folclor, el s-a făcut cunoscut cu lucrarea *Însemnări din bisericile Maramureșului*, publicată în 1909 cu sprijinul lui Nicolae Iorga. În scurta prezentare din fața volumului, marele istoric recomandă pe realizatorul cărții. N. Iorga a analizat mai apoi elogios aportul științific al lui Ion Bîrlea: „Puțini tineri, în cîtă Românime este, ar fi în stare să aducă această jertfă, și astăzi, cînd volumul de însemnări maramureșene e gata, toată lumea care se interesează de limba ca și de trecutul nostru trebuie să-i mulțămească"[2].

Volumul amintit a fost realizat după ce, în 1905, Ion Bîrlea a terminat academia teologică din Gherla. Timp de 4 ani a peregrinat prin aproape toate satele maramureșene

[1] Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, 1925, p. XXXII.

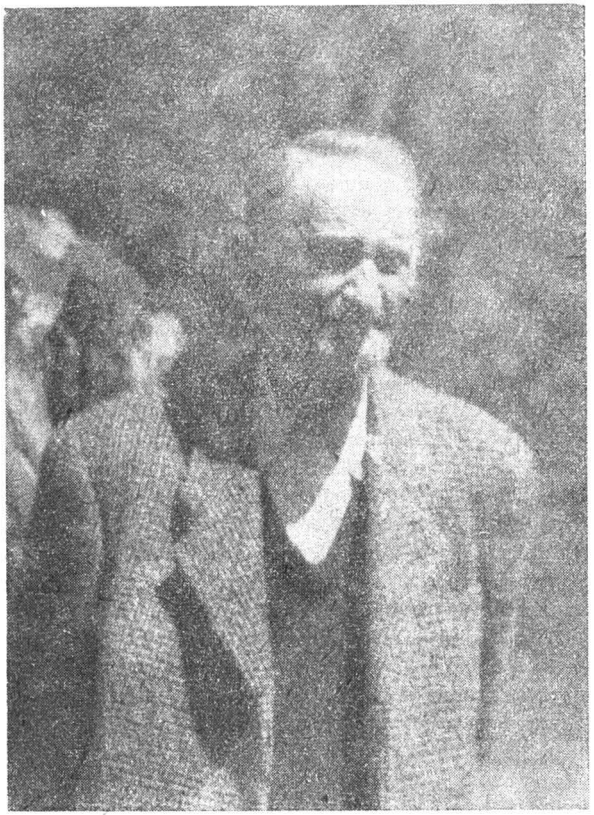
[2] N. Iorga, *Din viața Maramurășului românesc. Viața maramureșeană, după «Însemnările» d-lui I. Bîrlea*, în „Neamul românesc literar", 1909, nr. 2,3.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 181—193, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

și a cules însemnări de pe cărți rituale, de pe icoane, iconostase și clopote. Cartea îl reprezintă și pe folclorist, căci în ea a transcris și poeziile populare notate de anonimi pe cărțile de cult. A descoperit, acum 50 de ani, cărți liturgice neconsemnate în lucrările de bibliografie veche.

La Ieud a dus o intensă muncă de culturalizare, contribuind, printre altele, la realizarea unei mari biblioteci sătești, pentru care a trimis un mare lot de cărți chiar N. Iorga,



Ion Bîrlea la 85 de ani.

foarte interesat de realitățile din Maramureș, cercetate și consemnate într-o binecunoscută carte de la începutul secolului.

Un alt aspect notabil din activitatea lui Ion Bîrlea e cel publicistic; a și condus „Gazeta maramureșană" timp de 10 ani.

Cea mai importantă lucrare a sa este însă colecția de folclor, apărută în 2 volume în 1924. Ea se înscrie ca un aspect major în cadrul preocupărilor pentru comorile spirituale maramureșene.

Maramureșul oferă vechi atestări ale folclorului românesc, unele din cele mai importante pentru întregul nostru folclor. Astfel, se știe că una din cele mai vechi atestări este aceea privitoare la melodia despre fata de român care și-a pierdut oile sau caprele și le caută plîngînd prin munți. Despre existența ei, încă din secolul al XVI-lea, vorbesc mărturisirile cronicarilor maghiari Szamosközi și Kemény János: primul notează că melodia a fost executată de lăutarii din armata lui Mihai Viteazul, la intrarea acestuia în Alba-Iulia;

https://biblioteca-digitala.ro

al doilea consemnează că melodia s-a auzit și atunci cînd în 1659 oștile lui Constantin Vodă Basarab intrau în Tîrgu-Mureș. Cîntecul atrăsese și atenția poetului maghiar Balassa Bálint (1551—1594), care a cunoscut limba și poezia populară din Transilvania. Tache Papahagi a cules această melodie cîntată din caval și însoțită de cîteva versuri. De asemenea, I. Mușlea a cules în Țara Oașului, în anii 1930—1931, 7 variante ale unui cîntec numit „horia fetii care și-a pierdut oile".

G. Alexici a semnalat existența unui cîntec de dragoste, notat la 1671, în *Codicele de la Petrova*, de către un nobil român din Maramureș [3]. I. Mușlea îl considera însă „un cîntec cult în manieră populară"[4].

În secolul al XIX-lea își fac apariția o serie de manuscrise, caiete de cîntece populare, cum este manuscrisul din 1825 găsit în biserica din Cornești, aparținînd unui anonim, probabil cîntărețul bisericii. Acest manuscris conține — atestat pentru prima dată în folclorul nostru — cîntecul social al disputei dintre bogat și sărac.

Ion Breazu a scris despre manuscrisul găsit la cîntărețul Ioan Petreuș din Șieu, semnat însă de Dunca Onuț în 1814[5]. Mai amintim manuscrisele rămase de la un creator popular din Chiuzbaia, iar în domeniul teatrului popular piesa lirică închinată lui Constantin Brîncoveanu.

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, în 1899, apare vol. I din colecția lui G. Alexici, în care acesta a inserat și cîteva poezii populare din Maramureș, ca și în al doilea volum, apărut însă abia în 1966.

În afară de alte reviste, „Familia" face parte dintre ele, poezia populară din Maramureș a cunoscut interes în coloanele ziarului „Gutinul" (1899).

Originalitatea și frumusețea creației populare din Maramureș nu puteau să nu rețină atenția unor mari creatori. M. Eminescu, poetul național cu interes larg pentru creația spirituală a românilor de pe întreg teritoriul locuit de români, proiectase o serie de conferințe pentru Maramureș, în două din ele urmînd să dezbată despre poporul român și despre poezia populară[6]. Marele poet apreciase, cu alt prilej, „energia cu totul elementară a acelui popor" din Maramureș, probată în lupta pentru independență națională și în zidiri de cetăți. Poetul releva gradul înalt de curățenie a limbii din Maramureș: „Încă în suta a șaptesprezecea Miron Costin scrie regelui Poloniei că cel mai frumos și corect dialect românesc se vorbește în Satmar, unde, cu toată emigrarea lui Dragoș, românii rămași acolo sub fratele lui, voievodul Balc, sînt atît de numeroși ca și cînd n-ar fi ieșit nimenea din țară" [7].

Alt poet de seamă, Al. Macedonski, în conferința ținută în 1878 la Ateneul român, s-a oprit asupra colecțiilor de poezii populare din Maramureș publicate de poetul bihorean Ioniță Scipione Bădescu în revista „Convorbiri literare". Poetul *Nopților* citează în întregime trei din „prețioasele mărgăritare".

Mai tîrziu, Lucian Blaga amintea ce revelație au avut cititorii elvețieni cînd au cunoscut în traducere poezii populare românești, între care doine din Maramureș.

În primul deceniu al secolului nostru apar două volume de folclor maramureșean. Colecția din 1906 a lui Al. Țiplea deschide un bun drum și se impune prin grija de a pre-

---

[3] G. Alexici, *Material de limbă în Codicele de la Petrova*, în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie", XIII (1912), p. 28.

[4] Ion Mușlea, *Studiu introductiv* la *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti*, ediție critică, București, Edit. Acad., 1962, p. 11.

[5] Ion Breazu, *Versuri populare în manuscrise ardelene vechi*, în „Anuarul Arhivei de folclor", t. V, 1939.

[6] Mihai Pop, *Eminescu și folclorul*, în vol. *Studii eminesciene*, București, E. P. L., 1965.

[7] M. Eminescu, *Autonomia Ardealului*, în „Timpul", 4 noiembrie 1882, și în *Opera politică*, vol. II, 1941, ediție îngrijită de I. Crețu, p. 503—506.

https://biblioteca-digitala.ro

zenta cît mai fidel şi limba poeziilor. În 1908 apare colecţia lui Tit Bud, „un vădit regres, sub toate aspectele, pînă la colecţia postbelică a lui Tache Papahagi" [8]. Era firesc să se spună pînă la colecţia lui I. Bîrlea; autorul articolului, din care am citat mai sus, Ovidiu Bîrlea, se exprima precis, el aprecia totul din unghiul a ceea ce a publicat Academia Română. Colecţia lui I. Bîrlea a apărut la „Casa Şcoalelor".

Colecţiile realizate de Tiberiu Brediceanu şi Béla Bartók, cu sprijinul lui I. Bîrlea, care le-a notat textele literare, trebuiau să apară împreună sub titlul *Cîntecele poporului român din Maramureş*. Greutăţile survenite în urma primului război mondial n-au permis editarea. Compozitorul maghiar şi-a publicat colecţia în 1923 la München, neuitînd să specifice în prefaţă aportul lui Ion Bîrlea [9]. Tiberiu Brediceanu şi-a publicat colecţia abia în 1957 [10].

Aflînd de la Ion Bianu greutăţile de editare, Ion Bîrlea a apelat la serviciile lui G. T. Kirileanu, care a primit colecţia, i-a făcut clasificarea pe care i-o cunoaştem şi a sprijinit publicarea ei la „Casa Şcoalelor", unde a şi apărut în 1924 în două volume, cea mai concludentă imagine a poeziei populare maramureşene. Ea va fi urmată de cercetarea ştiinţifică a lui Tache Papahagi, o monografie folclorică, etnografică şi lingvistică, foarte apreciată de Ovid Densusianu [11].

Apariţia colecţiei lui Ion Bîrlea a avut un ecou deosebit. Au recenzat-o Ov. Densusianu [12], N. Iorga [13], V. Bogrea [14], A. Gorovei [15] ş. a. Ovid Densusianu aprecia că lucrarea „înlesneşte cunoaşterea producţiunilor populare dintr-un ţinut prea puţin cercetat" şi recunoaşte „folosul pe care-l poate avea pentru folclorişti şi filologi această publicaţie".

Recenzia lui V. Bogrea semnalează interesante forme de limbă şi apreciază notele, „în fond mici repertorii de etnografie şi folclor maramureşean".

N. Iorga, care întîmpinase elogios şi colecţiile precedente ale lui Al. Ţiplea şi Tit Bud, relevă unele date istorice cuprinse în colecţie şi remarcă studiul asupra vieţii păstoreşti de la finele volumului I.

Artur Gorovei scria: „Chipul cum este cules acest material, fără îndreptări sau adaosuri, precum au făcut unii culegători, indicaţiunile şi explicările unor cuvinte necunoscute chiar de cărturari din vechiul regat, dau acestei lucrări caracterul unei opere ştiinţifice".

Revista „Cele trei Crişuri" adaugă la bunele aprecieri şi vestea că a premiat colecţia lui Bîrlea cu 500 de lei [16].

Consideraţiile elogioase amintite n-au fost dezminţite; în deceniile următoare, ca şi astăzi, colecţia este mult citată în cele mai prestigioase studii de folclor. Culeasă direct de la sursă, în genere cu o atentă grijă pentru respectarea realităţii folclorice şi lingvistice a cîntecelor, însoţite de glosar şi note etnografice, colecţia lui Ion Bîrlea are un ridicat indice de frumuseţe.

---

[8] Ovidiu Bîrlea, *Academia Română şi cultura populară*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 11 (1966), nr. 5—6, p. 428.

[9] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923.

[10] T. Brediceanu, *170 melodii populare din Maramureş*, Bucureşti, E. S. P. L. A, 1957.

[11] O[vid] D[ensusianu], *Tache Papahagi. Graiul şi folclorul Maramureşului*, în „Grai şi suflet", vol. II, fasc. II, Bucureşti, 1926, p. 403—405.

[12] O[vid] D[ensusianu], *I. Bîrlea, Balade, colinde şi bocete din Maramureş; Cîntece poporane din Maramureş*, în „Grai şi suflet", vol. II, fasc. 1, Bucureşti, 1925, p. 185—186.

[13] N[icolae] I[orga], *O culegere de cîntece din Maramureş*, în „Ramuri, Drum drept", XIX (1925), nr. 1—2, p. 91—93.

[14] V. Bogrea, *Păr. I. Bîrlea, Cîntece poporane din Maramureş*, în „Dacoromania", IV (1924—1926), p. 1038—1042.

[15] A[rtur] G[orovei], *Cronica*, în „Şezătoarea", an. XXXIII (1925), vol. XXI, p. 185—186.

[16] Gh. Tulbure, *Cîntece poporane din Maramureş*, în „Cele trei Crişuri", Oradea, 5 mai 1925.

https://biblioteca-digitala.ro

Anul acesta, cînd venerabilul folclorist împlineşte 85 de ani, Nestorul folcloristicii noastre de astăzi, cum îl numea recent prof. univ. Mihai Pop[17], îşi va vedea reeditată valoroasa colecţie.

Iordan Datcu

Probleme de literatură populară la al V-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de Literatură Comparată

Între 30 august şi 5 septembrie 1967 a avut loc la Belgrad cel de al V-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de Literatură Comparată (AILC/ICLA).

Congresului i-au fost propuse spre examinare trei teme : 1. *Curentele literare ca fenomene internaţionale* ; 2. *Literatură orală şi literatură scrisă* ; 3. *Literaturile slave şi interpretările lor în celelalte literaturi.*

Tema *Literatură orală — literatură scrisă* a beneficiat de o amplă contribuţie. Patru rapoarte generale şi 21 de comunicări i-au fost consacrate. Profitînd de caracterul general al formulării temei, autorii comunicărilor şi rapoartelor şi-au îngăduit îndeobşte să o ilustreze în mod liber. Numai parte din ei s-au referit în egală măsură la literatura scrisă şi la literatura orală, respectiv riguros la interrelaţia lor. Astfel comunicările prof. F. Kelly (University College, Dublin), *Spoken and Written Literature in Ireland*, prof. C. Brown (Univ. din Georgia), *Faulkner's Use of Oral Tradition*, prof. E. Rivers (Univ. din Baltimore), *Oral and Written Poetry in Góngora*, prof. S. Nazečić (Univ. din Sarajevo), *Un motif de l'Arioste da s la poésie populaire serbocroate*, A. Robinson (Moscova), *Das Epos von Kiev in seinen Verhältnissen zu Ost und West* (*Volkstümliche Eigenart und typologische Zusammenhänge*) etc., precum şi raportul general susţinut de prof. V. Durić (Univ. din Belgrad), *Rapports entre la littérature orale et la littérature écrite serbocroates*, au tratat „paralelele" enunţate tehnic-descriptiv, aducînd de regulă informaţii noi sau sintetizînd original date cunoscute. Comunicarea prof. V. Santoli (Univ. din Florenţa), *Aspetti della tradizione scritta e orale nella poesia*, şi a lui W. Dietze (Leipzig), *Mündlicher Volksschwank und romanhafte Erzählform im „Lalebuch"*, s-au ocupat de transferul încrucişat, oral-scris, scris-oral, al unor materiale tematice de origine folclorică, prin intermediul *Decameronului* lui Boccaccio şi al unor broşuri de colportaj în primul caz, prin mijlocirea „cărţii populare" în cel de-al doilea.

B. Jackson (Univ. Harvard) a prezentat comunicarea de profil tematologic *Problems of Selfhood in Negro Folk Forwall Literature*. Raporturilor tematice concrete dintre literaturile populare le-a fost consacrată comunicarea lui R. Niculescu, (I. E. F. Bucureşti), *Interférences de la littérature épique roumaine et slovaque*. Copioasă înşirare de subiecte rezumate a fost comunicarea prof. R. Mercier (Univ. din Lille), dedicată unui volum de prelucrări de proză nord-vest africană şi autorului său, *Les contes sénégalais de Birago Diop*.

De interes mai general, celelalte rapoarte şi comunicări au avut ca obiect probleme de principiu ale cercetării literaturii orale şi ale relaţiilor ei istorice şi structurale cu literatura scrisă.

Prof. Stith Thompson (Univ. Indiana) a prezentat raportul general *Story-Telling to Story-Writting*, amplu expozeu asupra caracterelor celor două modalităţi de expresie literară şi a procesului de adaptare istorică a modului oral la condiţiile textului scriptic. Ideea cen-

[17] Mihai Pop, *Cuvînt înainte*, la Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureş*, ediţie critică şi studiu introductiv de Iordan Datcu, 2 vol., Bucureşti, E. P. L., 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

trală a acestei bogate expuneri a fost că principala trăsătură proprie textului oral ar fi *fluiditatea intrinsecă*, de construcţie, guvernată de legi suple, dar riguroase.

O comunicare remarcabilă a prezentat prof. David Bynum (Univ. Harvard), *Thematic Sequences and Transformations of Character in Oral Narrative Tradition*. Analizînd legătura reciprocă temă-personaj în naraţiunea populară şi evoluţia proporţională a acestora, prof. Bynum a sugerat posibilitatea deducerii unui principiu transformaţional din „fiziologia" personajului de basm.

Tratînd oralitatea din punctul de vedere al textului scris, comunicarea de notabilă fineţe a lui Th. Shlonsky (Univ. din Ierusalim), *Ingredients of Oral Narration in Literary Narrative Prose*, a demonstrat pe exemple din Sterne (*Tristram Shandy*, *Sentimental Journey*) artificiosul, inaparent la examen superficial, al secvenţelor în dialog şi al „naraţiunii în naraţiune", mimînd povestirea orală, în proza realistă.

Un grup de comunicări, adesea de o stimulantă îndrăzneală, au fost axate pe problemele *formulei*: comunicarea prof. Wahllon (Univ. din Michigan), *Who Wrote down the Formulaic Poem*, cea a prof. E. Miner (Univ. din California), *Oral Formula of Poetic Diction: Japanese and Western Evidence Compared*, raportul general al prof. Albert B. Lord (Univ. Harvard), *The Marks of an Oral Style and their Significance*, resintetizare a tezelor din *The Singer of Tales*, remarcabila sa carte din 1960.

În raport, prof. Lord a reamintit trăsăturile care caracterizează după părerea sa stilul oral, mai precis stilul *epic* (stricto sensu) [1) „construcţia formulică", cu alte cuvinte uzul sistematic şi hiperfrecvent al repetării de sintagme şi propoziţii identice sau cvasiidentice, 2) absenţa „enjambement"-ului necesar, 3) compoziţia prin „teme"]. Fără a mai insista asupra non-admiterii „enjambement"-ului, raportul a zăbovit în primul rînd asupra *formulei*. Evocînd gravele divergenţe care divizează cercetarea în ceea ce priveşte atît definirea, cît şi relevanţa (sub raportul oralităţii) a *formulei*, prof. Lord a indicat ca principal izvor al neînţelegerilor regretabila variabilitate a conceptului şi inechivalenţa metodelor statistice utilizate de diverşi autori. Evocînd recente investigaţii statistice pe texte epice medievale anglo-saxone, spaniole, franceze etc. şi constatînd diferenţe apreciabile în densitatea formulică, prof. Lord a conchis că procentul formulic eventual scăzut nu ar infirma caracterul de stigmat specific stilului oral al *formulei*, ci ar acuza *amestecul*, interpenetraţia „stilului oral" şi a celui „non-oral". Aceasta în temeiul evidenţei — logice — a necesităţii funcţionale a *formulei* în compoziţia orală şi al experienţei directe a eposului popular sîrbo-croat. Unul din cadrele acestei hibridări ar putea fi — din nou în temeiul unei experienţe iugoslave — *învăţarea* textului, de cîntăreţ, din „cărţi de cîntece" de inspiraţie mai mult sau mai puţin „non-orală".

Respingînd ideea că *schema narativă* (patternul) ar putea sluji la evaluarea condiţiei (oral/non-oral) a unui text, raportul a propus ca criteriu — pe lîngă frecvenţa formulică — *tema*, înţelegînd prin aceasta „o entitate concretă determinabilă în termeni de sens şi totodată în termeni de expresie"; *tema* ar fi, cu alte cuvinte, un *pasaj*, o porţiune a poemului, un agregat de versuri (definibil prin număr de rînduri, de cuvinte sau de combinaţii de cuvinte) care îşi asumă relatarea unei părţi a naraţiunii şi se caracterizează prin recurenţă — cu eventuale, minime, adaptări contextuale (onomastică, toponomastică etc.). Această categorie apare deci lămurit ca entitate paralelă, la nivel mai înalt, *formulei*. Practic, de cîte ori vom găsi un *acelaşi pasaj* utilizat cu obstinaţie în acelaşi context şi în contexte diferite ne vom afla în faţa unei *teme*. Aşa cum — după părerea prof. Lord — aproape *totul* în poemul oral e *formulă*, la fel, la nivel tematic, aproape totul ar fi *temă*.

La polul opus raportului general, o repunere în discuţie — de simptomatică vehemenţă — a însăşi bazelor teoriei *formulei* a marcat-o comunicarea prof. Michael N. Nagler (Univ. din California), *Oral Poetry and the Question of Originality in Literature*. Deosebirile adînci de păreri în privinţa naturii *formulei* (respectiv a ceea ce trebuie înregistrat ca *formulă* şi a ceea ce se cuvine explicat prin hazard etc.), în privinţa raportului numeric versuri formulice/

https://biblioteca-digitala.ro

versuri non-formulice care să justifice definirea unui context ca oral ş. a. m. d., atestă — a subliniat autorul — contradicţiile de esenţă ale categoriilor *formulă, stil formulic* în accepţia curentă. Pentru a dovedi incertitudinile determinării „caracterului formulic", autorul a recurs la analize concrete pe texte din corpusul homeric şi din Sappho, sugerînd echivocul condiţiei — la prima vedere „formulică", date fiind concordanţele lexicale, metrice, fonologice — a exemplelor considerate. Mai mult. În regulă generală — a afirmat vorbitorul — , nu e cu putinţă de descris nici măcar „tiparul" (patternul) comun subiacent — presupus — al acestor microcontexte aparent formulice, în realitate simplu alomorfe. Or, patternul fiind insesizabil, persistînd în analiză am putea obţine, în cel mai bun caz, o serie virtualmente infinită de aproximaţii eterogene ireductibile.

În locul unui sistem rigid de scheme, prof. Nagler propune gruparea microcontextelor similare (respectiv formulice) în „familii" („familie" în accepţia lui Wittgenstein). De pildă, dacă fraza A seamănă cu fraza B, sub raport metric dar nu şi sub raport semantic, şi dacă seamănă în acelaşi timp cu fraza C, sub raport semantic dar nu şi sub raport metric, frazele A, B, C sînt membre ale uneia şi aceleiaşi „familii". Nici unul dintre membrii individuali nu este ţinut să prezinte *toate* trăsăturile caracteristice „familiei", nici una din trăsături nu e în mod necesar comună *tuturor* membrilor. Pasul următor ar fi definirea structurală a *formulei*, luată în accepţia critică enunţată. Structura acesteia ar fi o *Gestalt*, nesusceptibilă de precisă definire prin cuvinte. Bunăoară, dacă fraza A prezintă asemănări formulice cu fraza B — vorba fiind evident de o asemănare de „familie" — , ambele fraze pot fi considerate ca manifestări alomorfe ale uneia şi aceleiaşi *Gestalt* pe care poetul oral şi-a însuşit-o intuitiv, în timp, formîndu-se, ascultînd multiple interpretări orale.

Deşi de natură preverbală, literalmente prea subtilă pentru a fi cristalizată în cuvinte, structura (*Gestalt*) — preciza prof. Nagler — nu ar fi prin aceasta vagă sau inconsistentă. Dimpotrivă. Putem presupune că ea este net distinctă (altminteri ar fi probabil inmemorabilă) şi net individualizată [ceea ce ar explica non-confundarea cu alte structuri (*Gestalten*)].

O idee generală despre structura subiacentă ar putea-o da acumularea şi dispunerea liberă a unui număr cît mai mare de specimene alomorfe cu putinţă. În felul acesta dificultăţile insolubile ale taxonomiilor rigide bazate pe definiţiile în vigoare — toate vulnerabile, toate contradictorii, toate mai mult sau mai puţin preconcepute — date conceptului de *formulă* ar fi depăşite. Totodată s-ar putea presupune că compunerea *oral formulică* are statut de *limbaj*. Ca atare, însuşirea *formulelor* nu ar mai putea fi considerată proces de pură memorizare, ci ar trebui socotită proces similar cu deprinderea limbajului. Implicit ar apărea vădit că utilizarea presupus automată a *formulelor* este o ficţiune.

Toate acestea l-au dus firesc pe prof. Nagler la concluzia că în condiţiile aplicării consecvente a noţiunii de *Gestalt* preverbală opoziţia *tradiţie/originalitate* îşi pierde absoluitatea, originalitate şi tradiţie apar ca termeni subiectivi a două operaţii ale aceluiaşi proces pe diferite nivele. Deşi — susţine prof. Nagler — toţi poeţii unei tradiţii date îşi însuşesc aceeaşi *Gestalt*, toate concretizările acesteia ar fi prin definiţie originale, asemănarea eventuală dintre cutare şi cutare concretizare fiind efectul coincidenţei sau — precum în cazul notoriu al combinaţiilor substantiv-epitet — al identităţilor impuse de împrejurări metrice şi semantice specifice.

În sfîrşit, o încercare de abordare structuralistă generală a folclorului, sub raportul metodei, a fost prezentată în comunicarea sa (*Structural Definition of Oral Folk Literature*) de Voigt Vilmos (Budapesta). Autorul a început prin a emite presupunerea că structuri în poezia folclorică *individuală* ar fi: 1. Structura gramaticală (sistemul formelor gramaticale folosite); 2. Structura poetică (sistemul formelor poetice: ritm, imagine, metaforă, compoziţie, stil etc.); 3. Structura sociologică (sistemul de fenomene al formulării, interpretării,

https://biblioteca-digitala.ro

receptării, tradiției care caracterizează opera folclorică; elementul fundamental al structurii sociologice ar fi locul pe care autorul îl ocupă în societatea epocii sale). Structura gramaticală nefiind esteticește specifică, sarcina structuralismului folcloristic ar consta în examinarea prioritară a structurii poetice și sociologice. Spre deosebire de operele culte, structura sociologică și poetică a operei folclorice ar fi mai puțin marcată, aceleași criterii ar fi caracteristice pentru un număr indefinit de opere. În consecință, opera folclorică individuală ar fi de interpretat nu ca entitate autonomă, ci ca expresie a unei unități de ordin superior, în speță — după terminologia împămîntenită — a *genului*. Atît observația practică, cît și reflecția logică ar duce la încheierea că structuri poetice individuale nu ar exista în folclor, cu alte cuvinte opera folclorică individuală ar dispune de o structură poetică nemarcată, neconștientă, nediferențiată. În cel mai bun caz operele individuale ar putea releva sub raport poetic doar anume regularități statistice, descriptibile doar în termeni morfologici. Aceasta ar impune evident elaborarea unei noi teorii a genurilor. Definind genul ca sumă de opere individuale ale căror identități de formă și conținut sînt mai semnificative și mai pregnante decît diferențele, autorul conchidea că avem de-a face cu o categorie simultan poetică și sociologică, dat fiind că formarea și persistența îi sînt precumpănitor supuse controlului direct al societății. Ca urmare, punîndu-și problema priorității(gen/operă individuală), i se pare neîndoielnic că în cazul folclorului genul este prioritar, ca depozitar al tradiției și ca principală unealtă a controlului social. Opera individuală ca atare neexistînd la drept vorbind în folclor, genul ar apărea ca o categorie vie.

Cercetarea structuralistă a genurilor ar comporta studierea inserției lor funcționale în viața socială, a normelor lor poetice și a locului pe care-l ocupă în *ierarhia* genurilor unei culturi folclorice date. Ar urma să fie luate în considerație și evoluția ierarhiei genurilor, și diferențele etnice dintre ierarhii paralele, ținîndu-se seama de faptul că diferențele etnice reprezintă etape diferite ale dezvoltării social-istorice.

Condiția ierarhiei genurilor nu ar fi aceeași în folclor și în literatura cultă. În folclor ierarhia genurilor ar fi în mult mai mare măsură determinată de factorul social. Totodată *unitatea* ei elementară ar fi *genul*. În literatura cultă *unitatea* elementară a ierarhiei genurilor ar fi în schimb *opera individuală*, iar ordinea ierarhică a genurilor ar fi în mod expres determinată de factori poetici.

În consecință *structura* ar fi, prin definiție, atît în folclor cît și în literatura cultă, un sistem de elemente ierarhice, construite, îndeajuns de marcat pentru a îngădui ca prin descrierea lui obiectivă să se aproximeze un *unicum* printr-un număr *limitat* de demersuri succesive.

Reiese cu limpezime chiar și din această sumară dare de seamă că și în cîmpul cercetărilor de literatură comparată — în cazul nostru cu aplicare la aspecte ale problematicii folclorului literar — cercetarea de tip tradițional continuă să fie preponderentă și cu rezultate substanțiale ce nu pot fi tăgăduite. Pe de altă parte, investigația și critica de factură mai nouă, în genere de orientare structuralistă, se manifestă ofensiv — și fără menajamente — pe direcția reevaluării criteriilor, metodelor și obiectivelor studiului literar.

Au apărut totuși, cred, suficient de clar contradicțiile acuzate care opun — episodic — pozițiile mai sus descrise ale unor cercetări de declarată apartenență la viziunea modernă a lucrurilor. Acest fapt, cît și aspectele contradictorii ori discutabile ale uneia și aceleiași atitudini, anume formulări difuze etc., sînt semne ale dificultății *începutului*. Nu încape îndoială că teoria „formulei", spre pildă, rodnică în momentul enunțării ei de către Parry, necesită astăzi îmbunătățiri esențiale. Integrarea categoriei „formulă" într-o concepție structurală unitară a „stilului oral" este o necesitate. Soluția sugerată la congres — *structura ineffabilis* —, utilă și bogată în sugestii, reprezintă fără doar și poate un moment de progres în efortul către fidelitate față de dialectica fenomenului, fără totuși ca prin aceasta să înceteze de a fi un artificiu mental conjunctural, a cărui valoare constructivă rezidă, în definitiv, în *provoca-*

https://biblioteca-digitala.ro

rea acută pe care o aruncă cercetării ! Asemenea, respectiv, a nega originalitatea (în alţi termeni, „structuralitatea") operei folclorice individuale, demers *în sinè* fals, reprezintă în contextul dat o suspendare fenomenologică a cărei legitimitate şi eficacitate relativă, stadială, ni se par certe.

Radu Niculescu

OVIDIU BÎRLEA, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, 1967, Editura pentru literatură, 320 p.

Opera lui Creangă a fertilizat minţile multor cercetători, critici şi istorici literari, care au relevat, fără îndoială, certe adevăruri despre ea. N. Iorga, G. Ibrăileanu, J. Boutière, G. Călinescu, T. Vianu, I. Iordan, Vl. Streinu, Al. Dima[1] reprezintă tot atîtea momente prestigioase în istoria exegezei crengiste. *Poveştile lui Creangă* de Ovidiu Bîrlea se alătură acestora, întregind cu multă pricză, fineţe şi discernere cercetarea operei scriitorului moldovean, evaluată din punctul de vedere al fondului folcloric, probat mai demult de L. Şăineanu[2] şi J. Boutière prin stabilirea paralelismelor între poveştile populare româneşti şi europene şi poveştile lui Creangă.

Studiul îmbină o bogată cultură folclorică cu o largă şi exactă informaţie istorică literară, ceea ce îi permite cercetătorului nu numai să se mişte cu dezinvoltură printre nenumăratele aserţiuni şi opinii despre Creangă şi opera lui, dar să o considere pe aceasta dintr-o adîncită perspectivă folclorică, răspunzînd astfel unui imperativ cerut de stadiul la care ajunsese evaluarea sa.

Cercetarea lui O. Bîrlea îşi propune să privească opera lui Creangă (şi trebuie precizat aici că, alături de „Poveşti", şi „Amintirile" fac parte din obiectul studiului) dinlăuntrul ei; autorul nu se sfieşte să abordeze compararea lui Creangă cu povestitorii populari fără teama de a-l întuneca pe *scriitorul* Creangă, unghi de vedere dovedit a fi deosebit de fructuos în rezultatele investigării: „genul proxim al operei lui Creangă este povestea populară românească în haina ei moldovenească", stabilind astfel şi un punct de plecare pentru viitoarele studii (p. 229). Diferenţa specifică este mult mai complexă, manifestată pe o multitudine de planuri care delimitează, definesc şi certifică o autentică originalitate creatoare.

După ce trece în revistă starea de fapt a cercetărilor de pînă acum, privind critic bibliografia crengistă, ceea ce reprezintă o introducere a cititorului în problemele clarificate şi neclarificate ale operei lui Creangă (*Preliminarii. Creangă şi critica literară. Izvoarele şi* repertoriul de poveşti. O problemă de clasificare, p. 7—20), O. Bîrlea trece la o analiză exhaustivă a acesteia, întemeiată pe o împărţire concludentă a materialului: *Fondul folcloric*

---

[1] *Schiţe din literatura română*, vol. II, Iaşi, (1893), p. 61—84; *Note şi impresii*, Iaşi, 1920, p. 76—84, *Scriitori români şi străini*, Iaşi, 1926, p. 148—157; *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930; *Viaţa lui Ion Creangă*, Bucureşti, 1938, *Ion Creangă*, Bucureşti, 1964, *Istoria literaturii române de la origini şi pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 419—431; *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, 1941, p. 110—119, *Istoria literaturii române moderne*, I, Bucureşti, 1944, p. 304—314; *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944, *Limba lui Creangă* în *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1956, p. 137—170; *Recitind pe clasicii noştri, Ion Creangă*, extras din „Revista Fundaţiilor", Bucureşti, 1939; *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, Bucureşti, 1962, p. 253—269.

[2] *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, 1895.

https://biblioteca-digitala.ro

(cap. I, p. 21—140), *Procedee folclorice de creaţie* (cap. II, p. 141—192), *Stilul popular narativ şi Creangă* (cap. III, p. 193—228). Cartea se întregeşte cu un capitol de *Încheiere* (p. 229—238), o *Bibliografie a variantelor folclorice* (p. 239—244) şi o *Anexă* (p. 247—318) care cuprinde 6 variante folclorice inedite oferite spre comparare cititorului (Cu N'ic-a Cimpului, Arap Alb, Stan, Soacra cu trei nurori, Soacra cu trei nurori, Poveste).

Fondul folcloric analizează partea din opera scriitorului care-i dă acestuia, în cea mai mică măsură, dreptul la originalitate: fabulaţia operei, comparată cu literatura populară autentică (din volume şi periodice sau din arhiva Institutului de etnografie şi folclor), atestă slaba sau inexistenta intervenţie a lui Creangă în evoluţia ei.

Această constatare autorul şi-o susţine şi dovedeşte prin compararea cu foarte multă acribie a *Poveştilor* lui Creangă cu 480 de variante româneşti cunoscute pînă acum, utilizînd în acelaşi scop şi lucrările de bază pentru o întreprindere folcloristică de acest gen ale lui J. Bolte-G. Polivka [3], K. Krohn [4], C. W. von Sydow [5], St. Thompson [6], L. Mackensen [7] ş. a.

Cercetarea se defăşoară sistematic:

I. *Basmele despre animale* (Ursul păcălit de vulpe, comparat cu 51 var.; Capra cu trei iezi, comparat cu 19 var.; Punguţa cu doi bani, comparat cu 20 var.; Inul şi cămeşa şi Acul şi barosul — pentru care nu există variante nici în repertoriul românesc cunoscut, nici în catalogul Aarne-Thompson — p. 23—39).

II. *Basme propriu-zise*. A. Fantastice (Ivan Turbincă, comparat cu 37 var. pentru subtipul Toderică — Aa. Th. 330 A — şi cu 25 var. pentru subtipul cu acelaşi nume — Aa. Th. 330 B; Povestea porcului, comparat cu 71 var.; Fata babei şi fata moşneagului, comparat cu 22 var.; Povestea lui Harap Alb, comparat cu 16 var.; Povestea lui Stan Păţitu, comparat cu 23 var.; Dănilă Prepeleac, comparat cu 12 var. pentru tipul „schimbul dezavantajos" şi cu 71 var. pentru tipul „întrecerea în puteri şi isteţime cu zmeul"; Făt-Frumos, fiul Iepei, comparat cu 56 var. — p. 40—107). B. Nuvelistice (Soacra cu trei nurori, apreciat ca basm-snoavă, e comparat cu 9 var.; Cinci pîini — pentru care nu se cunosc variante româneşti sau străine, dar există un model folcloric în repertoriul de ghicitori — p. 108—112).

III. *Snoave* (Prostia omenească, comparată cu 30 var.; Povestea unui om leneş, comparată cu 4 var.; Păcală se dovedeşte a fi o transpunere în proză după A. Pann, fără nici o variantă folclorică — p. 113—123).

IV. *Povestiri-legende* (Moş Ioan Roată şi Unirea, Moş Ioan Roată şi Vodă Cuza — nu au variante folclorice, fiind creaţii proprii — p. 124—127).

V. *Poveşti licenţioase* (Povestea poveştilor, are 4 variante folclorice şi e pusă în relaţie cu folclorul altor popoare; Povestea lui Ionică cel prost — nu are variante folclorice — p. 128—131). Aceste poveşti licenţioase, mult gustate de cercul „Junimii", sînt pentru prima oară considerate nu ca expresia unor refulări erotice, ci „ca o modalitate de a stîrni o veselie de grad maxim" cu resorturi îndepărtate într-o mentalitate arhaică, potrivit căreia „rîsetele zgomotoase au putere apotropeică împotriva spiritelor nocive" (p. 129). Adevărul că „aluziile erotice îndrăzneţe" ... „îndeplinesc o funcţie comică, fiind unul din procedeele arhaice verbale de căpetenie" (p. 129—130) autorul studiului îl consolidează şi cu un argument a cărui temeinicie nu poate fi contestată: pasajele licenţioase din oraţia darurilor la colindat au acelaşi rol şi nu se pot explica altfel în cadrul solemn şi grav al cîntării colindelor. Rostul lor este de a naşte veselia la începutul unui an nou şi, prin similitudine magică, de a

---

[3] *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Leipzig, 1915.
[4] *Übersicht über einige Resultate der Märchenforschung*, Helsinki, 1931.
[5] *Selected Papers on Folklore*, Copenhagen, 1948.
[6] *The types of the folktale*, Helsinki, 1961.
[7] *Antike Motive* în *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, I, II, Berlin, 1933, 1940.

https://biblioteca-digitala.ro

deveni un atribut al întregului an. S-ar mai putea adăuga și prezența jocurilor cu măști, extrem de licențioase, în practica priveghiului la mort în Vrancea [8], care au și alte semnificații, dar și pe cea de agent comic.

Că poveștile lui Creangă au un mare grad de autenticitate folclorică, prin păstrarea schemei folclorice, o dovedește și difuzarea pînă la anonimat a lor în circulația orală, adesea cu ștergerea numelor eroilor, acomodați mentalității și spiritului popular (p. 133).

În aceeași măsură cu lipsa de inovație în desfășurarea epică a povestirilor se arată a fi prestigioasă și prodigioasă în cel mai înalt grad originalitatea lui Creangă în folosirea procedeelor folclorice de creație și a stilului popular narativ — aspecte cărora le sînt consacrate cele două capitole cu același titlu amintite mai sus (cap. II și cap. III).

Capitolul despre procedeele folclorice de creație analizează cu sagacitate modalitățile de realizare ale acestora în opera lui Creangă, sublinîind prin examinarea atentă a practicii folclorice specificitatea și deci originalitatea acestuia: umplerea schemei epice a narațiunii populare cu scene și detalii realiste, găsite în întîmplări și împrejurări trăite sau auzite cîndva de povestitor, scene care uneori se colorează umoristic și în care se pot găsi corespondențe cu lumea *Amintirilor*, fapt semnalat prima dată de G. Ibrăileanu (*Note și impresii*); schematizarea psihologiei personajelor, al căror portret se alcătuiește dintr-o dominantă pozitivă sau negativă și se caracterizează prin acțiunile săvîrșite (p. 155).

Cu multă subtilitate este formulat procedeul prin care se încheagă personajele din basme: „Ele prind consistență din acțiunea basmului, din situațiile în care sînt puse și din reacțiile lor ca atare. Mai mult, aceste personaje își detașează siluetele din *atmosfera* aceea atît de specifică basmului, din lumina aceea interioară care scaldă în culorile ei atît de caracteristice oameni, locuri, situații dramatice. Prin mijloace foarte simple, creatorul basmului sugerează o lume aparte în care personajele n-au nevoie decît de trăsăturile de căpetenie pentru a se încadra în coordonatele ei și a deveni făpturi vii, în ciuda schematismului lor. Aci rezidă acel inefabil al basmelor care le asigură perenitatea pînă la anumite limite de mentalitate și gust" (p. 155—156). Povestitorul popular adaugă foarte rar detalii care să sporească descrierea personajelor. Creangă nu depășește nici el limitele șablonului tradițional, și aci este citat episodul tovarășilor lui Harap Alb, comparativ cu fragmentul similar din două variante folclorice din Moldova („Drăgan Cenușe" și „Cu Ifrim a Cățelii"), pentru a releva mai pregnant contribuția scriitorului.

Descrierile sînt rare și trădează influențe livrești (p. 168—170). Dialogul și monologul rămîn procedeele prin care se arată Creangă cel adevărat: „Oamenii se caracterizează de minune *verbal*, fiind percepuți *auditiv*, determinantele vizuale rămînînd pe plan secundar" (p. 170).

Împotriva opiniei că *Amintirile* nu au avut un model popular (cf. T. Vianu, *Ion Creangă*, în *Istoria literaturii române moderne*, I, București, 1944), O. Birlea aduce ca argument obiceiul folcloric al rememorării vieții în faptele ei cele mai neobișnuite, în datele de răscruce ale vieții colectivității rurale, păstrate în memoria populară: „Povestirile culese pînă acum de la inși din popor, puține și mai cu seamă necunoscute cărturarilor, atestă obișnuința și plăcerea omului simplu de a scruta înapoi către vremea copilăriei" (p. 171).

Faptul că *Amintirile* lui Creangă au o înlănțuire cronologică defectuoasă își află explicația în maniera, asemănătoare cu contaminarea folclorică, de selectare a amintirilor, dominată de mobile afective. „Cele patru capitole pot fi considerate ca *variante* ale aceleiași teme centrale, dragostea de satul copilăriei" (p. 173). Se presupune însă că intervin aci și o conștiință a scrisului, ca și o omitere deliberată a altor întîmplări.

Tendința de amplificare a dimensiunilor faptelor și trăsăturilor sufletești ale eroilor, înclinarea spre homeric, caracteristică operei lui Creangă, își are originea tot în folclor, ea fiind evidentă în basmele fantastice.

[8] Mihai Pop, *Măștile de lemn din Bîrsești—Topești, Vrancea*, în „Revista de folclor", III (1958), nr. 1, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

„Plăcerea vizibilă pentru cuvinte", care-l caracterizează pe povestitorul humuleştean şi întreaga-i operă *scrisă*, izvorăşte din „zestrea populară materializată în unele specii folclorice" (p. 176) — descîntecul, ghicitorile, frămîntările de limbă, jocurile de copii. Abundenţa proverbelor şi zicătorilor, venită din aceeaşi plăcere pentru plasticitate, este însă nota distinctivă şi originală a lui: „E o tehnică de basorelief care denotă un extraordinar simţ al limbii" (p. 183—184).

În fine, umorul este „încununarea procedeelor de creaţie ale lui Creangă" (p. 185), iar unul dintre cele mai plăcute mijloace de manifestare a umorului său, scriitorul îl găseşte tot în creaţia literară orală: proverbele şi zicătorile „conferă prozei lui Creangă acel aer de erudiţie care în fond nu este decît modul specific de manifestare al umorului său", proverbele „serioase" „fiind supuse unui proces de tălmăcire ilariantă" (p. 188).

Întrucît despre caracterul oral popular al limbii lui Creangă s-a scris suficient şi foarte competent (Iorgu Iordan), O. Bîrlea stăruie în cap. III mai mult asupra deosebirilor. Prima şi cea mai importantă e una metodologică: folosind stilul oral în creaţia scrisă, Creangă a avut posibilitatea unei elaborări deliberate, încercînd cuvintele, expresiile, frazele, alegîndu-le şi revenind asupra lor, avînd aşadar un ascendent net asupra naratorului popular, care e îngrădit de circumstanţele inspiraţiei. De aceea, deşi dialogul e procentual mai frecvent la povestitorii populari, el se desfăşoară în replici scurte şi repezi. Dialogul lui Creangă în schimb e suculent, stufos, succedîndu-se în perioade largi şi bogate.

Interjecţiile, exclamaţiile şi onomatopeele, repetiţia în multiplele ei forme, uneori cuplată cu enumerarea, numerozitatea propoziţiilor incidente — care inserate în expunere nu-i întrerup cursul, ci dovedesc la Creangă o conştiinţă acută faţă de un auditor invizibil —, folosirea conjuncţiei *şi* cu funcţie stilistică (remarca cercetătorului „... *şi* e un fel de anacruză a ideii, un fel de preambul care o anunţă, pentru a evita trecerile bruşte" ... „Prin repetarea ei fraza pierde asperităţile, aspectele colţuroase şi capătă o moliciune duioasă care şerpuieşte lin, sunînd plăcut auzului" (p.209) e excelentă!), ca şi celelalte mijloace arătate şi discutate pe larg, conduc la concluzia definitorie, subsumată aceluiaşi scop, că „în cadrul oralităţii şi-a putut da Creangă toată măsura geniului său, construind o operă inegalabilă tocmai prin temeiurile ei folclorice" (p. 225).

Împărţirea operei lui Creangă, în baza evoluării lui spre scrierea cultă, în trei etape, se impune aşadar de la sine cercetătorului, după urmărirea pas cu pas a dezvoltării artei scriitoriceşti: în prima, faza de debut — care ar fi pînă în 1874 — , cînd Creangă e autor didactic, nu se observă încă particularităţile acestuia de mai tîrziu; în a doua fază, între 1875 şi 1878, cînd este prieten cu Eminescu şi frecventează şedinţele „Junimii" ca membru al ei, Creangă scrie numai poveşti, folosind izvoarele folclorice, dar stăpînind perfect exprimarea; ultima etapă, după 1878, cînd scrie cele două povestiri despre Ioan Roată, apoi *Amintirile*, în care limba şi stilul său îşi trag seva tot din oralitate, dar se simte influenţa vădită a limbii literare (p. 225—226).

Modest intitulat *Încheiere*, capitolul ultim, cum era şi firesc, culege roadele unei investigaţii desfăşurate laborios. Urmărit în relaţiile lui cu urmaşii, Creangă se dovedeşte a fi atît de original în creaţia sa încît aceştia nu reuşesc să treacă dincolo de pastişe.

Opera sa se distinge pe de o parte prin accesibilitate, pe de alta prin profunzime şi rafinament. Cele două laturi se traduc una prin comicul întîmplărilor zugrăvite, la care aderiunea tuturor cititorilor de orice vîrstă e totală, cealaltă prin dorul după lumea apusă a copilăriei. *Poveştile* — spune cercetătorul — sînt tot nişte amintiri numai că obiectivate, indirecte (p. 225).

Expresie a părerii de rău după lumea apusă, a sentimentului înstrăinării, opera sa conjugă şi o anume înţelepciune potrivit căreia evoluţia vieţii, fiind naturală, e ireversibilă şi deci nu are nici un sens să te revolţi împotriva ei. Cele două stări sufleteşti se îmbină şi se subli-

https://biblioteca-digitala.ro

mează în dor, sentiment specific folclorului românesc, și opera lui Creangă poate fi socotită ca cea mai perfectă realizare a acestuia din literatura noastră (p. 236).

Perspectiva folclorică îi îngăduie autorului să ajungă la o caracterizare care încunună efortul acestui periplu în opera lui Creangă, dovedind pătrunderea pînă în cele mai intime resorturi ale ei. Pe bună dreptate, aceasta e definită „ca o simbioză organică a dorului cu umorul", îmbinare „care nu e decît reflexul celor două modalități ale existenței umane" (p. 237).

Poveștile lui Creangă, cel mai recent studiu despre creația marelui povestitor moldovean, se înscriu în conștiința culturală actuală ca o certă realizare, în care sinteza pătrunzătoare se ridică la nivelul obiectului cercetat.

Radu Răutu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice,* cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii,* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa, Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul (sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * *, **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STHAL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", I. C., 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 103—194, Bucureşti, 1968

I. P. I. — c. 5034

43.407

Lei 12. —